

51302

51302
390

44-42
1-41



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1992 • XLI. ÉVF. 1—4. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1992/I—4

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, GALAVICS GÉZA, MRAVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

| | | |
|----------------|--|----|
| TAKÁCS IMRE: | Egy 13. századi kút töredékei a pilisi ciszterci monostorból. | 1 |
| ZENTAI LORÁND: | Néhány genovai rajz a Szépművészeti Múzeumban | 20 |
| MOJZER MIKLÓS: | Donner egykori pozsonyi főoltáráról | 36 |
| SISA JÓZSEF: | „Bárki mit mond is, az Architectura törvényi csupa önkényen alapulnak.” Széchenyi István építészeti érdeklődése | 45 |

KUTATÁS

| | | |
|---------------------|---|-----|
| MIKÓ ÁRPÁD: | Dolium. A váci kora reneszánsz balusztrád datálása egy Mátyás-embléma alapján | 62 |
| GÁL TIBOR: | Adalékok a budai királyi palota 18. századi építéstörténetéhez (1712—1770) | 67 |
| ZSÁMBÉKY MONIKA: | Melchior Hefelevéltárazai a szombathelyi Püspöki Levéltárban. | 79 |
| HORNYÁK MÁRIA: | A Brunszvik család martonvásári angolkertjének története a források tükré- ben | 87 |
| LŐRINCZI ZSUZSANNA: | Adalékok a pesti Csekonics-palota építéstörténetéhez | 100 |
| NEMES MÁRTA: | A régi Haris-bazár | 104 |

IN MEMORIAM

| | |
|---|-----|
| <i>Maros Donka: Péter Márta (1940—1991)</i> | 121 |
|---|-----|

SZEMLE

| | |
|--|-----|
| <i>Grotte András: Schätze des ungarischen Barock. Szélgjegyzetek egy kiállítás katalógusához</i> | 124 |
| <i>Winkler Gábor: Ybl Miklós emlékkiállítása Budapesten</i> | 129 |
| <i>Basics Beatrix: A Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek a XIX. században — Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában</i> | 133 |

E számunk megjelenését a Művelődési és Közoktatási Minisztérium támogatja

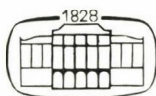
*A címlapon: Johann Ender: Gróf Széchenyi István ifjúkori képmása vállán vadászpuskával. Akvarell, 1818.
Magyar Tudományos Akadémia*

51 302

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

XLI. ÉVFOLYAM

1992



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1992. ÉVI KÖTETÉHEZ

| | |
|---|---------|
| <i>Basics Beatrix</i> : A Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek a XIX. században – Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában | 133–136 |
| <i>Gál Tibor</i> : Adalékok a budai királyi palota 18. századi építéstörténetéhez (1712–1770) | 67–78 |
| <i>Grotte András</i> : Schätze des ungarischen Barock. Szélgjegyzetek egy kiállítás katalógusához | 124–128 |
| <i>Hornyák Mária</i> : A Brunszvik család martonvásári angolkertjének története a források tükrében | 87–99 |
| <i>Lőrinczi Zsuzsanna</i> : Adalékok a pesti Csekonics-palota építéstörténetéhez | 100–103 |
| <i>Maros Donka</i> : Péter Márta (1940–1991) | 121–123 |
| <i>Mikó Árpád</i> : Dolium. A váci kora reneszánsz balusztrád datálása egy Mátyás-embléma alapján | 62–66 |
| <i>Mojzer Miklós</i> : Donner egykori pozsonyi főoltáráról | 36–44 |
| <i>Nemes Márta</i> : A régi Haris-bazár | 104–120 |
| <i>Péter Márta</i> (1940–1991). Maros Donka megemlékezése | 121–123 |
| <i>Sisa József</i> : „Bárki mit mond is, az architektúra törvényei csupa önkényen alapulnak.” Széchenyi István építészeti érdeklődése | 45–61 |
| <i>Takács Imre</i> : Egy 13. századi kút töredékei a pilisi ciszterci monostorból | 1–19 |
| <i>Winkler Gábor</i> : Ybl Miklós emlékkiállítása Budapesten | 129–132 |
| <i>Zentai Loránd</i> : Néhány genovai rajz a Szépművészeti Múzeumban | 20–35 |
| <i>Zsámbéky Monika</i> : Melchior Hefe tervrajzai a szombathelyi Püspöki Levéltárban | 79–86 |

MUTATÓK

A dőlt számok a képekre utalnak

HELYNEVEK MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Aegina, Zeusz-templom 45, 58
 Alcsut, kastélypark 96
 Alsókorompa, Brunszvik-kastély parkja 89, 91, 92, 93, 96
 Amiens, székesegyház 9, 19
 Arezzo, S. Maria plébániatemplom, oltár 29
 Athén, Theseus-templom 45
- Basae, antik templom 45
 Bebenhausen, ciszterci kolostor, kútház 18
 Bécs, Albertina 60, 68, 76, 77
 – Karlskirche 40
 – lóversenytér épületei 119
 Bélapátfalva, ciszterci apátsági templom 18
 – homlokzat 18
 – kút 12
 Berlin, Haus der Ungarischen Kultur 122
 – Kaisergalerie 107
 Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie 33
 Betlér, Koháry-kastély parkja 92
 Blenheim, kastély tájkertje 54
 Bremen, Kunsthalle 33
 Brüsszel, Galerie Royales St. Hubert 106, 107
 Budapest (Buda és Pest)
 – alagút bejárata 53, 53, 61
 – Bazilika, modell 129
 – tervek 130
 – Bókay-ház 103
 – Borsody András pesti háza 49, 54
 – Brudern-bazár 109, 114, 118
 – Budai Takarékpénztár függőfolyosója 102
 – Budapest Főváros Levéltára 119, 129
 – Budapesti Történeti Múzeum 62, 129
 – Kiscelli Múzeum 70, 76, 77
 – Fotótár 109, 115 116, 117, 118
 – Tervtár 100, 103, 111, 113, 114, 119
 – Városház 109
 – Csekonic-palota 100, 100, 101, 101, 102, 102, 103
 – Danubius-kút 130
 – Degenfeld-ház 103
 – Duna parti bazársor terve 114
 – Evangélikus Országos Múzeum 121, 122
 – Fényes Adolf terem 122
 – Foncière Biztosító Intézet palotája 119
 – Fővármű 60
 – Fővárosi Ingatlankezelési Iroda, Tervtár, 103
 – Fővárosi Levéltár 100, 101, 102, 103
 – Ybl-hagyaték 101, 102
 – Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény 96, 98, 99
 – Geist-ház 102, 130
 – Gerbeaud 59
 – Gerhardt-gyűjtemény 127
 – régi Haris-bazár 104, 108, 109, 110, 113, 114, 115, 118, 118, 119, 120
 – főhomlokzat 116, 118
 – főpárkány-terv 114
 – kupola alaprajzok 111, 112
 – kupola keresztmetszet-terv 113
 – rotunda 117, 118
 – Harmincadhivatal 49, 52, 53, 54, 57, 59
 – Iparművészeti Múzeum 121, 122, 123, 127
 – Ipartanoda 53, 54
 – terve 55, 55, 61
 – régi Képviselőház 130
 – Király-bazár 104
 – Királyi palota 67, 68, 69, 72, 77
 – alaprajzok 68, 70, 71, 73, 74 75
 – bővítési terv 131
 – díszterem 69
 – homlokzatok 68, 68, 69, 71 72
 – kápolna 68, 77
 – királylépcső 72
 – reneszánsz baluszterek 62, 65
 – sala terrena 69, 71
 – Lánchíd 47, 53, 55, 60, 61, 134, 135
 – Lloyd-palota 53
 – lóversenytér épületei 119
 – Magyar Nemzeti Galéria 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 17, 19, 133, 136
 – Grafikai Osztály 136
 – új Magyar Képtár 136
 – Magyar Nemzeti Múzeum 2, 17, 49, 54, 60, 124, 127, 133, 134
 – Magyar Történelmi Képcsarnok 44, 98
 – Széchenyi-terem 102
 – Magyar Országos Bank Nádor utcai palotája 119
 – Magyar Országos Levéltár 59, 96, 97, 99, 119
 – Mikrofilmtár 98
 – Tervtár 71, 72, 73, 74, 77
 – Magyar Színház 51
 – Magyar Tudományos Akadémia 33, 58, 60, 61, 133, 134, 135, 136
 – Goethe-gyűjtemény 134
 – Kézirattár 58, 59
 – Művészettörténeti Intézet 133
 – palotája 134
 – Széchenyi Múzeum 134
 – Margitsziget, park 94
 – Műcsarnok 122
 – Műgyűjtemény 59
 – hajdani Német Színház 114
 – nemzeti lovaglóliskola 54
 – Operaház 60, 132
 – tervváltozat 131

- Országház terve (Feszl) 54
- Országos Képtár 134
- Országos Műemlékvédelmi Hivatal 2, 3, 4, 5, 7
- - Fotótár 17
- - Irattár 17
- - Tervtár 17, 18
- Országos Széchényi Könyvtár 12
- Párisi-udvar 104, 120
- pesti hengermalom 54, 60
- pesti Vigadó 54, 59, 60
- Piarista Levéltár 75, 77
- Rainer-féle bazár 118
- Röser-bazár 104
- Szalay-ház 54
- Széchényi pesti háza 52, 54, 61
- Széchényi-sétatér kioszkja 54
- Szépművészeti Múzeum 20, 21, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 123, 134
- - Régi Magyar Gyűjtemény 17
- Unger-ház 130
- Várhegy beépítése 53, 60
- Várkert 129
- Várkertbazár 60, 130
- „Városi bérház és bazár” terve 114
- Városliget 91, 92
- pesti Vigadó 54, 59, 60, 114
- Wechselmann-villa 130

- Chartres, székesegyház, déli előcsarnok 17
- - hosszahajó pillérei 8, 9
- Chiavari, Santuario di S. Maria delle Grazie, Utolsó ítélet freskó 22, 23, 34
- Cîteaux, ciszterci monostor 13
- Cleveland, Cleveland Arcade 107

- Csákvár, Esterházy-kastély angolkertje 89

- Darmstadt, Hessisches Landesmuseum 28, 34
- Debrecen, ref. kistemplom tervsorozata 129, 130
- színház tervsorozata 129
- Dijon, Notre Dame 19
- Doba, Erdődy-kastély 60

- Esztergom, Porta Speciosa 18
- Szt. István protomártír tpl., szentély falpillérei 10, 19

- Firenze, Badia 29
- Casa Buonarroti 24, 25, 33
- Kunsthistorisches Institut 33, 35
- Ponte Vecchio 104
- Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe (rajzgyűjtemény) 28, 32, 32, 33, 34, 35
- Fót, Rk. templom 60, 130, 132
- Frankfurt, Städelches Kunstinstitut 33

- Genova, Galleria Mazzini 107

- Hága, Passage 105
- Hamburg, Sillem-bazár 106
- Hammersmith, híd 47, 61
- Hanau, Deutsches Goldschmiedehaus 124, 128
- Heiligenkreuz, ciszterci kolostor kútja 12

- Kalocsa, székesegyház 12, 18, 19
- - falpillérfejezetek 7, 10
- - szentélykörüljáró 10

- Kassa, Szt. Erzsébet-templom 134
- Kassel, színház 60
- Kerc, kútifalé töredéke 12, 13
- Keszthely, Balatoni Múzeum kötára 18

- Le Thoronet, ciszterci kolostor kútja 12
- Linz-Nordico, Stadtmuseum 30, 32, 32, 34, 35
- - Graphische Sammlung 33
- London, Belgrave Square 59
- British Museum 25
- Burlington Arcade 105, 105
- London Bridge 104
- Lowther Arcade 106
- parlament 48
- Royal Opera Arcade 105, 106
- Travellers' Club épülete 47

- Madrid, Escorial, festészeti díszítés 30, 35
- Szt. Lőrinc-templom 30, 35
- Martonvásár, Beniczky-féle kúria 89
- Brunszvik-kastély 89, 89, 91, 92, 93, 95, 95, 96, 98
- - angolkert 87, 89, 89, 90, 90, 91, 92, 93, 94, 94, 95, 96, 99
- - Beethoven Emlékmúzeum 96, 98
- - képtár 92, 95, 96, 98
- - templom 93, 95, 96
- Maubisson, ciszterci kolostor kútja 10, 19
- - kút rekonstrukció 10
- Maulbronn, ciszterci kolostor 18
- - kút 12, 14
- Milánó, Galleria Vittorio Emanuele II. 106, 107, 114
- Modena, Archivio di Stato 33
- Moszkva, GUM 107
- München, Alte Pinakothek 44
- - épülete 46
- Glyptothek 46, 47
- Staatsgalerie 39
- Walhalla 46

- Nagycenk, plébániatemplom 51, 52, 55, 56, 61
- Széchényi-kastély 52, 55, 61
- - tervvázlatok 50, 51, 52, 61
- Nápoly, Umberto I. Galleria 107, 114
- Neuberg, ciszterci kolostor kútja 12
- Newcastle, Royal Arcade 106
- New Shorchan, híd 60
- New York, New York Arcade 106
- Nîmes, Pont du Gare 46, 47
- Nyék, vadász-kastély 62, 65
- - reneszánsz fríztöredék 62, 62, 66

- Oroszvár, Zichy-Ferraris-kastély 49

- Pannonhalma, bencés apátsági templom, déli diszkapu 18
- Pásztó, ciszterci monostor 17
- Párizs, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie 68
- École des Beaux-Arts, rajzgyűjtemény 28, 31, 33, 34, 35
- Galerie Colbert 106
- Galerie d'Orleans 106
- Galerie Vivienne 106
- Képviselők Kamarája 46
- Louvre 27, 28, 30, 34
- - Cabinet des Dessins 33
- - Département des Arts Graphiques 25, 33, 35
- Notre Dame hídjá 104
- hajdani Passage de l'Opera 106

– Passage des Panoramas 105, 106
 – Passage Jouffroy 106
 – Passage Verdeau 106, 106, 118, 120
 – Pont d'Arcole 49, 61
 – Pont des Invalides 49, 61
 Pécs, székesegyház 48
 Pegli, Adamo Centurione palotája, freskóciklus 25
 – Villa Doria 33
 Pétervására, plébániatemplom 48
 Philadelphia, Philadelphia Arcade 106
 Pilis, ciszterci monostor 1, 12, 15, 16, 19
 – Gertrudis királyné síremléke 1, 16, 17
 – – gravírozott sírlap 1, 17
 – – kerengő boltozat 10, 17, 19
 – – kőfaragvány leletek 5
 – – kút 12, 18, 19
 – – kútház 1, 2, 3, 5, 17
 – – kút rekonstrukció 11
 – – kút töredékei 1, 2, 4, 5,
 6, 7, 7, 8, 8, 9, 10, 15, 19
 – – szentélyrekesztő töredékei 17
 – – udvar alaprajz és keresztmetszet 2
 Pilisszentkereszt, kőraktár 5
 Poblet, ciszterci kolostor kútja 12
 Pontigny, ciszterci kolostor, kúttál 12, 18
 Pozsony (Bratislava)
 – Prímási palota 79, 85
 – Szt. Erzsébet-templom, homlokzati szobor 41
 – Szt. Márton-dóm 44
 – – egykori főoltár 36, 37, 38, 39, 40, 43
 – Szlovák Központi Állami Levéltár, Brunswick-
 Chotek levéltár 46
 Reims, székesegyház 9, 19
 Róma, Bibliotheca Hertziana 33, 35
 – Gabinetto Nazionale delle Stampe 33, 35
 – Galleria Borghese 28
 – Galleria Nazionale 28, 28, 34
 – Sixtus-kápolna, Utolsó ítélet-freskó 22
 – Szt. Péter-templom kupolája 107

Soborsin, Brunszvik-kastély parkja 92
 Sonntagberg, templom, főoltár 85
 – – kegykép kerete 85
 Sopronhorpács, premontrei kolostor, kúttál 18
 Sumony, Rk. templom, a pécsi dóm egykori Szt. István
 koronafelajánlása-oltára 40, 42

Szentendre, Ferenczy Múzeum 17
 Széphalom, Kazinczy Mauzóleum 134
 Szombathely, Püspöki Levéltár 79, 85, 86
 – Püspöki palota 79, 80, 81, 86
 – – metszetszoba 80, 80, 81, 81, 86
 – – tervek 79, 79, 80, 85, 86
 – székesegyház 82, 85, 86
 – – főoltár tabernákulum 85
 – – helyszínrajz 81, 82
 – – oltárok 83, 85
 – – Szt. Mihály-kápolna 82, 83, 86
 – – – tabernákulum terv 84, 84, 85, 86
 – – tervek 82, 83, 83, 84, 84, 86
 – Szűz Mária-vártemplom 79, 81, 85, 86
 – – oltárok 81
 – – terv 81, 82, 86
 – Vas Megyei Levéltár 102

Tóalmás, Prónay-kastély parkja 92
 Trieszt, El Tergesteo 106
 Túrje, premontrei prépostság 121, 122

Vác, Püspöki palota 62
 – – vörösmárvány kerettöredék 62, 65, 66
 – székesegyház, Báthory Miklós püspök címerköve 64
 – – szentélykorlát reneszánsz baluszterei 62, 63, 64, 65
 Velence, Ponte Rialto 104
 Veszprém, Bakonyi Múzeum 121
 Versailles, kastély 46

Washington, National Gallery of Art 33

Zalavár, bencés apátság, vízköpőfigurák 18
 Zwettl, ciszterci kolostor kútja 12

MŰVÉSZEK SZERINT

FESTŐK, GRAFIKUSOK

Ansaldo, Andrea 34
 Attavante degli Attavanti 62, 65

Bálint Endre 121
 Barabás Miklós 133
 Bartolozzi, Francesco 81
 Beccafumi, Domenico 22
 Benczúr Gyula 133
 Boccardino il Vecchio 62, 65
 Bognár Zoltán 121
 Bouttats, Pieter Balthazar 44

Cambiaso, Giovanni 25
 Cambiaso, Luca 20, 21, 22, 23, 25, 27,
 28, 28, 29, 29, 30, 30, 31, 32, 32, 33,
 34, 35
 Cambiaso, Orazio 33, 34

Carracci, Annibale 22, 34
 Castello, Bernardo 20
 Castello, Fabrizio 30
 Castello, Giovanni Battista 20, 27, 30
 Cicéri, Pierre-Luc-Charles 55, 60, 61
 Cimbál, Johann Ignaz 96
 Correggio (Antonio Allegri) 22, 27, 28

Cserna Károly 95
 Ender, Johann 46, 58, 134

Feszty Árpád 119

Gherardo di Giovanni del Fora 62, 65
 Granello, Niccolò 25, 26, 27, 27, 34

Keserü Ilona 121
 Kisfaludy Károly 133

Kotz, Louise 89, 93, 98
 Kovács Mihály 133

Le Clerc, Sébastien 45
 Leicher, Felix Ivo 96
 Le Villain, G. M. 28

Madarász Viktor 133
 Markó Károly 133, 134
 Maulbertsch, Franz Anton 36
 Mednyánszky László 134
 Michelangelo Buonarroti 20, 22, 24,
 25, 33
 Monte di Giovanni del Fora 62, 65

Nedeczky Pál 75, 76, 77

Orlai Petrics Soma 134, 134
 Orsi, Lelio 20

- Paggi, Giovanni Battista 20, 22, 30, 32, 32, 34, 35
 Parmigianino (Francesco Maria Mazzola) 20, 27
 Piranesi, Giovanni Battista 81
 Pordenone (Giovanni Antonio de Sacchi) 22
 Prestel, Johann Gottlieb 28
- Raffaello Santi 20
 Romano, Giulio 20, 25
 Rubens, Peter Paul 39, 43, 44
- ”S” mester 32, 34
 Sarto, Andrea del 28, 34
 Schauff, Johann 48, 59
 Semino, Andrea 20
 Semino, Ottavio 20
 Spiegel, Joseph 44
 Strobentz Frigyes 136
 Sustermans, Justus 44
- Székely Bertalan 136
- Tavarone, Lazzaro 20, 30, 31, 33, 34, 35
 Tibaldi, Pellegrino 22, 25, 27, 30, 33, 34, 35
 Tiziano Vecellio 27
- Vaga, Perino del 22, 25
 Vágfalvi Ottó 121
 Vasari, Giorgio 34
 Veronese, Paolo 20
 Volterra, Daniele da 22
- Wagner Sándor 133, 134
 Würbs, Karl 89, 93
- Zeller, Sebastian 69, 71, 72, 76, 77
 Zichy Mihály 134, 135
- SZOBRÁSZOK**
- Bernini, Gian Lorenzo 36
 Canova, Antonio 58
 Csikász Imre 121, 122
 Donner, Georg Raphael 36, 37, 40, 43
 Fischer, Johann Martin 40, 42
 Gode, Ludwig 41
 Haraszi István 121
 Pásztor János 96
 Robbia szobrászcsalád 123
 Tabota, Anton 96
- ÉPÍTÉSZEK, ÉPÍTŐMESTEREK, KERTÉPÍTŐK**
- Alessi, Galeazzo 27
 Beer, Franz 49, 54
 Beliczay kertész 95
 Bellaágh József 59
 Blackwell, Joseph Andrew 55
 Bobula János id. 110
 Bonge, Romain de 106
 Brein János 109, 110
 Clark Ádám 53, 53, 54, 60, 61
 Cluysenaar, Jean Pierre 106, 107
 Derbohlau kertész 91
 Destailleur, François Hippolyte 106
 Feszl Frigyes 49, 53, 54, 55, 55, 57, 59, 60, 61, 110, 114
 Feszty Adolf 110, 111, 113, 114, 114, 118, 119, 120
 Feszty Gyula 119
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard 67, 68, 71, 72, 76
 Fischer von Erlach, Joseph Emmanuel 76
 Frey Lajos 114
 Gerster Károly 53, 54, 61, 114
 Gosenau, E. mérnök-ezredes 76
 Gruber József kertész 94
 Guillaume de Sens 9, 19
 Györgyi Géza 114
 Haviland, John 106
 Hefe, Melchior 79, 80, 81, 82, 85, 86
 Hild Ferdinánd 52
 Hild János 100, 101, 103, 108, 119
 Hild József 52, 53, 54, 55, 57, 60, 61, 108, 119
 Hildebrandt, Johann Lucas von 67, 72, 76
 Hillebrandt, Franz Anton 67, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77
 Hoepfner Guido 114
 Hommert György kertész 94
 Höbling, Johann 67, 68, 72, 76
 Hütl Dezső 114
 Jadot, Jean Nicolas 67, 68, 68, 69, 69, 71, 72, 76, 77
 Jámbor Vilmos kertépítő 94
 Jung József 89
 Kasselik Ferenc 54
 Kauser Lipót 53, 54, 59, 114
 Klenze, Leo von 46, 47, 58, 61
 Koch, Heinrich 101, 102
 Lander, Lorenz 76
 Langer, François 76
 Ledoux, Claude Nicolas 104
 Magyar György kertész 94
 Martinelli, Johann Baptist 76
 Matthey, Johann mérnök-százados 76
 Mayerhoffer András 67
 Mayerhoffer János 67
 Meining Artúr 101
 Moreau, Charles 53, 54, 60, 61
 Nash, John 106
 Nebbien, Christian Heinrich kertépítő 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98
 Oetl Antal 118
 Oracsek Ignác 67, 76, 77
 Örsi Károly 96
 Pacassi, Nicolaus 71, 72, 76
 Palladio, Andrea 45, 46, 47, 48
 Pollach, Leopoldo 60
 Pollack Ágoston 100, 100, 101, 101, 102, 110
 Pollack Mihály 48, 53, 54, 55, 60, 61, 109
 Prati, Fortunato 76
 Quittner Zsigmond 114
 Riegel, Anton 54
 Ritter kertész 53
 Roesner, Carl 54
 Romano, Johann 54
 Schinkel, Karl Friedrich 58
 Semper, Gottfried 106, 119, 120
 Soane, Sir John 104
 Sprenger, Paul 54
 Stepanek kertész 53
 Tallherr József 89
 Tistel mérnök-örnagy 76
 Tóry Emil 114
 Tukacs Ottó kertépítő 96
 Varásdy Lipót 110
 Vignola, Giacomo Barozzi da 45, 47
 Villard de Honnecourt 14, 16, 17, 18
 Viollet-le-Duc, Eugène Emanuel 49
 Wagner János 119
 Ware, Samuel 105
 Weber Antal 110
 Wijk, Jan Christiaan Van 105
 Wynder, Anton kertész 91
 Ybl Miklós 51, 52, 55, 56, 60, 61, 101, 102, 102, 103, 110, 129, 130, 132
 Zofahl Lőrinc 54
 ÖTVÖSÖK ÉS EGYÉB IPARMŰVÉSZEK, FOTÓMŰVÉSZEK
 Brassai, Daniel 126
 Büttösi István id. 127

| | | |
|--|---|--|
| Frankenstein, Karl von fotóművész 135 | Klősz György fotóművész 99, 115, 117, 134 Knoht, Tobias 126 | Pesti Máté 126 Polgár Csaba 123 Polgár Rózsa 123 |
| Gecser Lujza 121 Gorka Livia 122 | Müller János fotóművész 118 | Rubik Ernő ipari formatervező 121 Seres István 125 |
| Horváth László ipari formatervező 121 | Neustädter, Michael 126 | Széles Judit 122 |
| Klosch, Thomas 126 | OPTEAM-tervezőcsoport 121 | Werner Mátyás 125 |

TANULMÁNYOK

EGY 13. SZÁZADI KÚT TÖREDÉKEI A PILISI CISZTERCI MONOSTORBÓL

„A kulturális óra szemétdombokról, temetőkből, elhagyott városokból és falvakból származó töredékek segítségével működik” — írta George Kubler harminc évvel ezelőtt a „tárgyak történetéről” szóló, magyarul a közelmúltban megjelent könyvében.[1] Hozzátehetjük, jórészt saját tapasztalatainkból, ha ez az óra rosszul működik, vagy inkább sehogyssem, a hiba nem a szemétdombokban keresendő. Rosszabb helyre kerülnek ugyanis azok a tárgyak, amelyekre a feledés és a nemtörődés sokszor már áthatolhatatlan hamurétegei rakódnak. Ezek a rétegek keletkezésük, rendeltetésük és használatuk történetétől, alkotójukhoz, egykori használóihoz fűződő összes kapcsolatától fosztják meg a tárgyakat, és nemritkán fizikai létüket is veszélybe sodorják. A közöny (és ami közvetlenül nyomában jár, a felelőtlen pusztítás) a kulturális értékek nemlétre kárhoztatásának leghatékonyabb eszköze.

Kis híján hasonló sorsra jutottak annak a nagyméretű fontánának töredékei is, amely eredetileg a pilisi ciszterci monostorban állt. A maradványok az épület romjai közt, az utóbbi nyolcvan évben kerültek elő. Néhányat e fragmentumok közül (amelyek megmenekültek az azonnali elkallódástól) már régóta őriz a Magyar Nemzeti Galéria. E faragvány-csoport a közelmúltban újabb darabokkal gyarapodott. Ezek nagymértékben növelték az esélyét annak, hogy összefüggéseik alaposabb megfigyelésével, művészettörténeti módszerek segítségével ismét egységbe vonhassuk a maradványokat. E megfigyelések eredményeit tartja kezében az olvasó.

A pilisi apátság alapítása Péter citeaux-i apát és kísérete 1183-as magyarországi látogatásával hozható kapcsolatba. A rend vezetőinek e szokatlanul népes és rangos küldöttsége nem kizárólag, s vélhetően nem is elsősorban a frissen plántált monostorok, Egres és Zirc megtekintése végett érkezett ide. Utazásuk igazi célja diplomáciai volt. Az ő kérésükre bocsátotta ki III. Béla király azt a privilégiumot, amely a rendet illető szabadságjogok terén semmivel sem volt szűkmarkúbb VII. Lajos francia király egyébként mintaképpen is felhasznált 1171-es oklevelénél.[2] A rend terjedése előtt szabad utat nyitó magyarországi okmányt a legértékesebb dokumentumok között őrizték Citeaux-ban még több mint háromszáz év múltán is.[3]

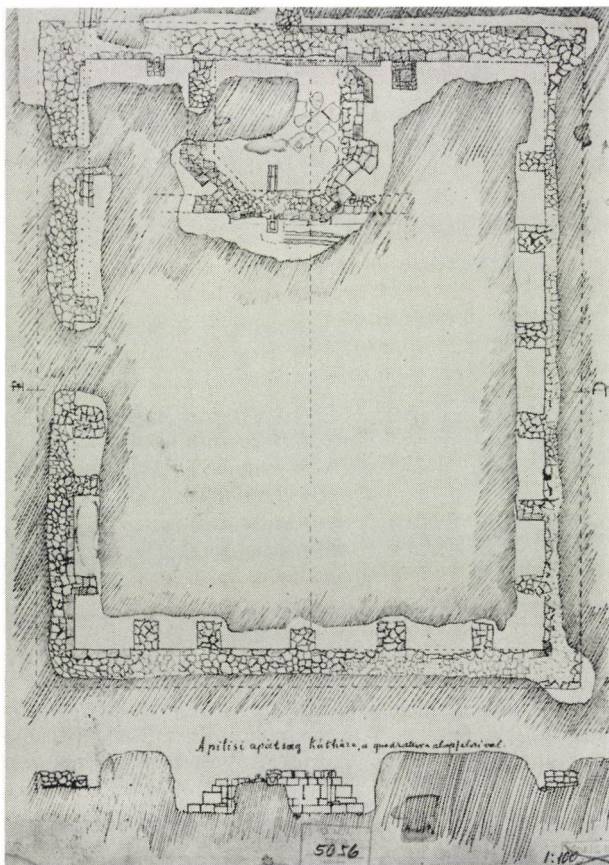
Nem tudjuk, a következő év tavaszán hány szerzetes költözött a burgundiai Acey-ből Pilisre. Az sem sokkal több feltevésnél, hogy letelepedésük után hamarosan építkezni kezdtek itt. Mindenesetre az építési munkák előrehaladtát is jelezheti a közösség 1191-es pásztói filiációja.[4] Hasonló következtetések vonhatók le abból is, hogy Imre király a pilisi apát őrizetére bízta azt a pénzt, amelyet a III. Ince pápának tett, a maga részéről beváltatlanul hagyott ígérete szerint kereszteshadjárat szervezésére kívánt fordítani.[5] Úgy tűnik, hogy a kolostor gyors kibontakozásának hátterében a királyi udvar határozott támogatása állt. Felmérülhetett új dinasztikus temetkezőhely alapításának

gondolata is.[6] Az apátsági templom közepén, a hosszház és a kereszthajók találkozásánál kapott rendkívül díszes, és egyházi normák szerint is értékes sírhelyet Gertrudis királyné, II. András 1213-ban meggyilkolt első felesége. A síremlékről a 16–17. század folyamán földig rombolt kolostor 1967-től folyó feltárását irányító Gerevich László közleményei nyomán lehet fogalmunk.[7] E közléseknek köszönhetjük a bizonyosságot afelől, hogy európai jelentőségű műalkotással állunk szemben. A tumba oldallapjainak töredékesen is pompás domborművei a klasszikus gótikus szobrászat 1230 körüli stílusának homogén jegyeit viselik magukon, annak legjellemzőbb, „szenzibilis” finomságával. Mondhatnánk, e töredékek önmagukban a francia—magyar művészeti kapcsolatok történetének legfényesebb fejezetét alkotják.[8] A dinasztikus temetkezőhely gondolatát fontolgatva — Gerevich mellett — nemrég Marosi Ernő is felhívta a figyelmet arra, hogy a káptalanterem közep-tengelyében eltemetett világi személyben, akinek sírját a királyné szarkofágjától eltérő technikájú, de hasonló stílusú, gravírozott figurájú sírlappal fedték, az uralkodócsalád valamely másik tagját sejtethetjük.[9] Érthető, hogy a pilisi töredékek művészettörténeti értékelése a templom igényes faragványain kívül e két, pontos lelőhellyel rendelkező síremlékre összpontosult. A kút itt következő töredékei összetartozásuk ismeretlensége miatt sem kaphattak eddig — egyetlen egy kivételével — nyilvánosságot.

A lelőhely

A rommezőn, ahol néhány rajz tanúsága szerint már a 19. század derekán is folyt leletmentés jellegű kutatás,[10] az első jelentős eredményt hozó, módszeres feltárást Gerevich Péter végezte 1913 novemberében. A mostoha körülmények között — a kutató szállásgondokkal is küszködött —, s ráadásul az idő rövidségétől is hajszoltan folytatott „próbaásatás” dokumentációja, egy részletes ásatási jelentés, néhány alaprajzi felmérés, egy rekonstrukciós rajz, továbbá egy sorozat helyszíni fényképfelvétel kínálja a legtöbb információt a kolostor kútházára vonatkozóan.[11] A kútház helyzetén kívül meghatározta a kolostor quadrumanának belső méreteit is. Kibontotta a kerengő támpilléres falának udvar felőli oldalát, és feltárta e fal három belső sarkát. A nyolcszög alaprajzú kútház egyik oldalával a déli kerengőszárnhoz illeszkedik, a középtől keletre az első boltszakaszban. (1–3. kép)

Az építmény ugyan elpusztult, a romok között azonban előkerült néhány olyan faragvány, amely a felmenő részeket jellemzi. Az egyik 1913-as fényképen látható, levéldíszes háromnegyed oszlopfő boltozatindító saroktámasz fejezeteként képzelhető el, ami arra utal, hogy a kútház terét a kerengőhöz hasonlóan az építéssel egyidejű kőboltozat fedte.[12] (6. kép) A sarokfejezetet, amely azóta elkallódott,



1. Pilis, alaprajz és keresztmetszet a kolostor udvarának feltárt részleteiről, 1913. Országos Műemlékvédelmi Hivatal

egy nemrég talált típus-párja lokalizálja nyolcszögű építmény falsarkába.[13] (7. kép) Ilyen építmény pedig ismereteink szerint csak egy volt az egész kolostorban. A kútház környezetéből származó vörösmárvány oszloptörzs-töredékek, amelyeket nyomatékosan említ a jelentés, részben a kútház nyílásosztó rendszeréhez tartozhattak.[14]

A szintén csak fényképről ismert, szemmel láthatóan késő gótikus architektúrából származó faragványok[15] mellett említést érdemel az a visszabontottnak tűnő falszakasz, amelyre a kútház északi alapfala alatt bukkant Gerecze. (5. kép) A kútháznak és ennek az alatta húzódó kvaderburkolatú falnak sem egyidejű használata, sem szerkezeti kontinuitása nem valószínű. Koráról és funkciójáról a pontos részletes összefüggések ismerete nélkül felesleges dolog találgatásokba bocsátkozni.[16]

A polygonális tér járószintje alatt, „in situ” feltárt vízvezeték-maradványok és a szerteszórt kőfaragvány-leletek morfológiai sajátosságai alapján Gerecze számára is nyilvánvaló volt, hogy a törmelékhalomban egy nagyméretű kútépítmény darabjait kell keresnie. Észrevételeit a jelentésben és a hozzá csatolt rekonstrukciós rajzon rögzítette. (4. kép) Életének még hátralévő egy-két hónapja azonban kevés volt ahhoz, hogy a csoportosítás és az értékelés munkáját úgy, amint szeretne volna, befejezhesse. A köveket (valószínűleg nem mindet) előbb a helyi elemi iskola folyosójára hordták be, ahonnan 1929-ben néhány, szállíthatónak ítélt töredéket a Magyar Nemzeti Múzeumba juttattak.[17] Közöttük volt a kútnak később a Magyar Nemzeti

Galériába került három darabja is. Gerevich László újabb ásatásai részint az elveszett 1913-as leleteket pótló, részint a szerkezetet lényegesen kiegészítő fragmentumokat hoztak a felszínre.

A töredékek alakitani és tipológiai csoportjai

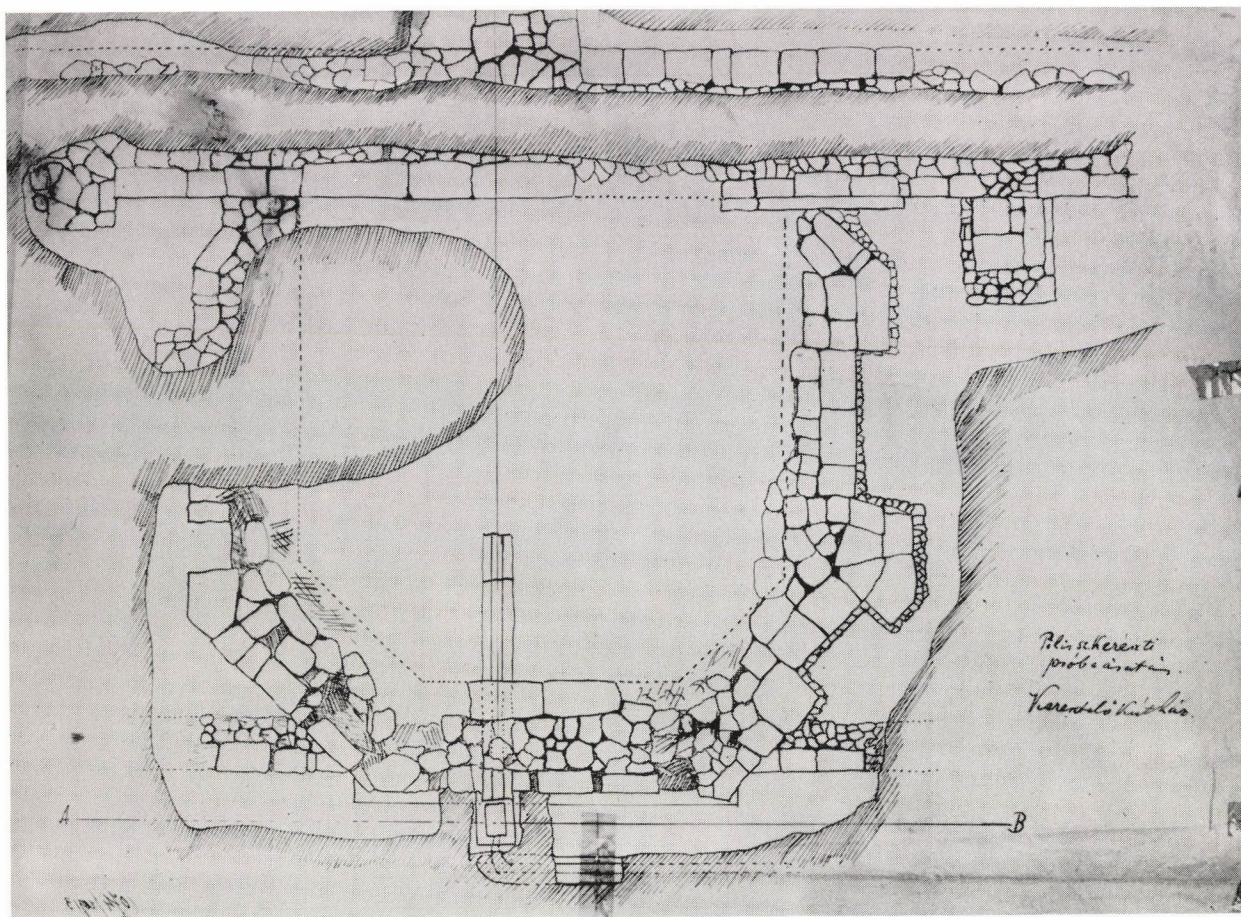
1. Lapos, fekvő formájú tömbök, kemény, fehér mészkőből faragva. Eredetileg egy 320 cm átmérőjű, kör alaprajzú tárgy részéhez tartoztak. Külső oldalukon függőleges lemezből, horonyból és pálcából álló tagozat. Tetejükön keskeny, vízszintes sáv húzódik, töredezett szélű, mely csaplyukaktól megszakítva. Belül a kör közepe felé lejtő, a külső tagozatnál durvábban faragott, enyhe rézsű. A rendelkezésünkre álló, összesen négy darab, törésfelület mentén párosával összeilleszthető töredék Gerevich László ásatási anyagából került ki.[18] (8. kép) Azonos felépítésű faragványok az 1913-as fotódokumentumokon is felismerhetők.[19]

2. Lapos, 125 cm átmérőjű körre kiegészíthető alaprajzú, vörösmárvány tömb töredékei. A két fennmaradt töredék közül a nagyobbik alján simára csiszolt, négyszögű illesztési felület maradványa, teteje érdesített illesztési sík. Hátról és bal felől törött, a jobb oldali kövög a hasáb oldalvonalával 30 fokos szöget bezáró, függőleges illesztési felület. Elöl, fent köríves, alacsony perem maradványa. A pálcátagos nyaktag fölött a tömb hirtelen kiszélesedik. A kihajló felületen két, egymást részben takaró rétegben elrendezett levéldísz. Alul éles bordázású, eredetileg bimbóban végződő levél csomja és karéjos szélű, éles bemetszésekkel szabdaltnak látszó levélforma. Felül legyezőszerűen szétnyíló, szimmetrikus levelek sűrű hálózata. E töredék 1913-as lelet.[20] (9–10. kép) A kisebbik csupán a nyaktag és a levéldísz aljának kis részletét tartalmazza, és az újabb ásatások során került elő.[21] Egy 1913-as fénykép még három hozzájuk tartozó, de azóta elveszett töredéket örökített meg.[22] (11. kép) A meglévő darabok szabadon álló felületén vízkölérekódás maradványai láthatók.

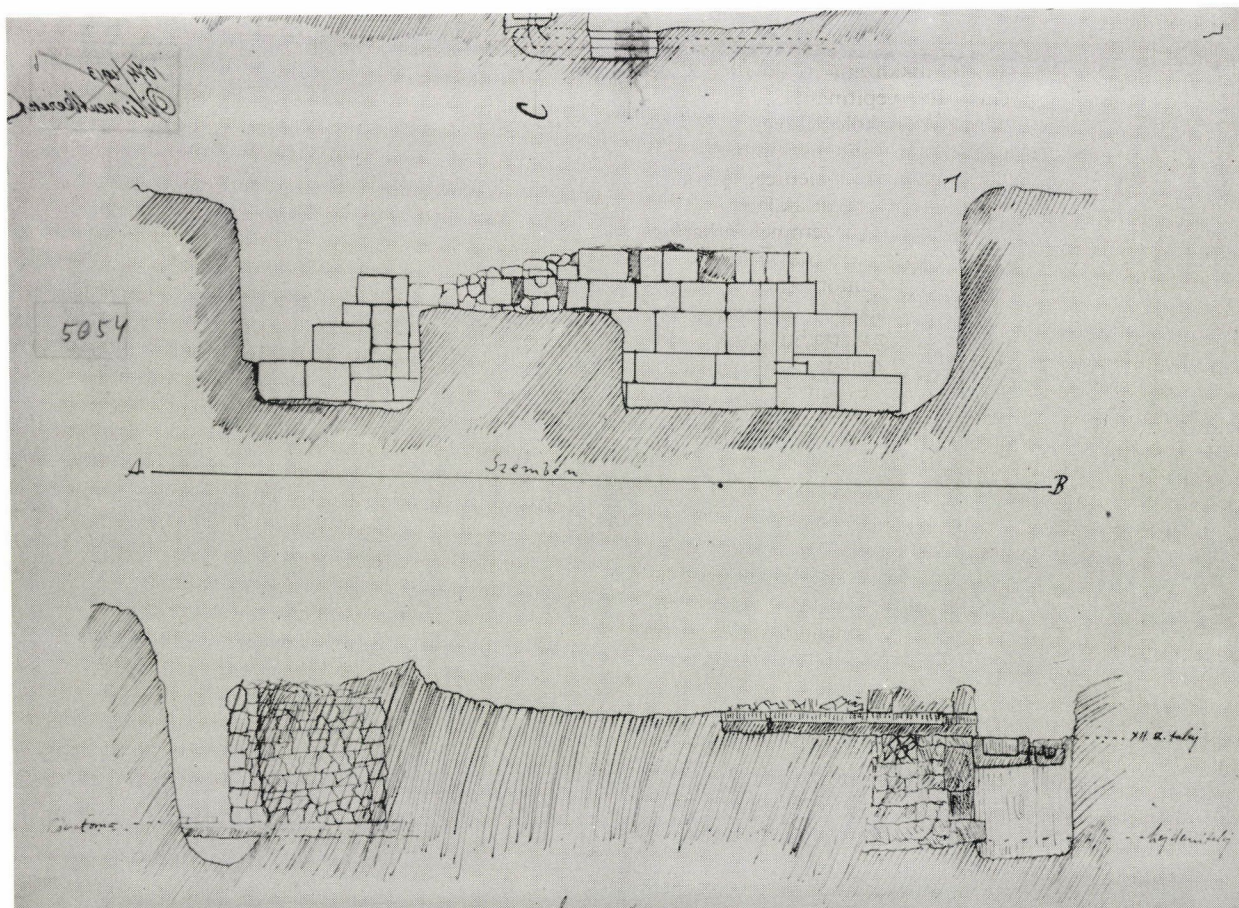
3. Vörösmárványból faragott, kör alaprajzú tárgyhoz tartozó töredék. Alja és belső oldala törött. Külső oldalán lent függőleges indítás, felette vastag negyedhengertag. Tetején vízszintes indítás. Csak keresztmetszetét ismerjük az 1913-as rekonstrukciós rajzról. (4. kép) Anyagára a rajz feliratán kívül a jelentés szövege is utal.[23]

4. Vörösmárványból készült, felfelé szélesedő, kör alaprajzú tárgy peremrétjének töredékei. Aljuk és tetejük vízszintes, alul illesztésre utaló megmunkálás nyomai. Külső oldalukon két, egymásba metsződő horonnyal kiugratott, függőleges lemez. Belsejük homorú felület. A tömböt a nagyobbik töredék esetében kifelé enyhén lejtő, sugár irányú furat töri át, benne ölmébélés maradványa. Ugyanennek egyik érdes, függőleges illesztési felületébe négyszögű csaplyuk mélyed.[24] (13–14. kép) A kisebbik a perem felső részéről letört darab.[25] A perem ívének átmérője kb. 250 cm. Mindkét töredék szabad felületein vízkölérekódás maradványai figyelhetők meg. Az ismert töredékek 1913-as leletek, de amint a feltárási fényképeken látszik, nemcsak a két darab került elő ekkor a kútnak ebből a részéből.[26]

5. Négyzet alakú talplemezen nyugvó attikai oszloplábazat, fehér mészkőből faragva. Függőleges tengelyében széles furat halad keresztül. A talplemezen még egy, az előzőnél kisebb méretű, oldal irányú furat is felfedezhető. Csak ásatási fényképről, illetve a rekonstrukciós rajz és a jelentés szövege nyomán ismerjük.[27] (4. kép)

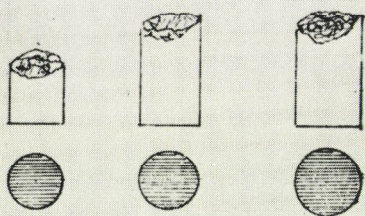


2. Pilis, a kútház falmaradványainak alaprajza, 1913. Országos Műemlékvédelmi Hivatal

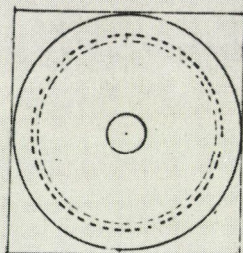


Pilis apátság romjaiból. Vörösmárvány medence. Töredékek és rekonstrukció.

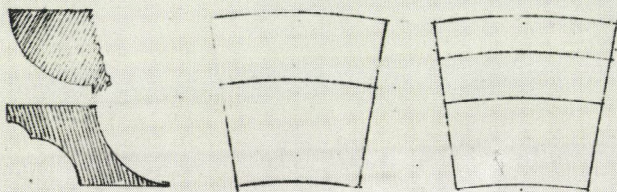
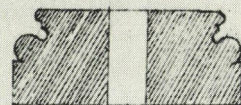
(Apróba és társból).



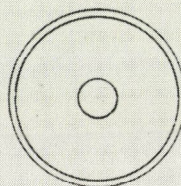
Márványoszloptöredékek 1:10



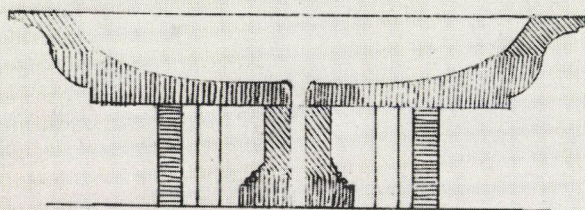
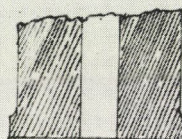
A medence talpa. Csobánka kő. 1:10



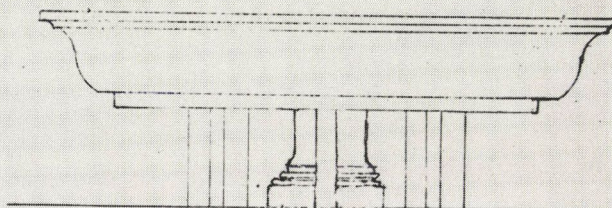
A kagyló töredéke. Mésző felülől. Alulról. 1:10
(Vörösmárvány)



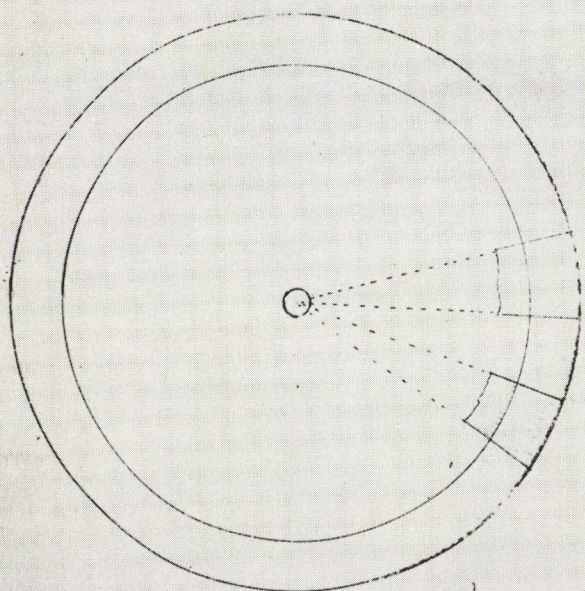
A medence nyaka. Mésző. 1:10



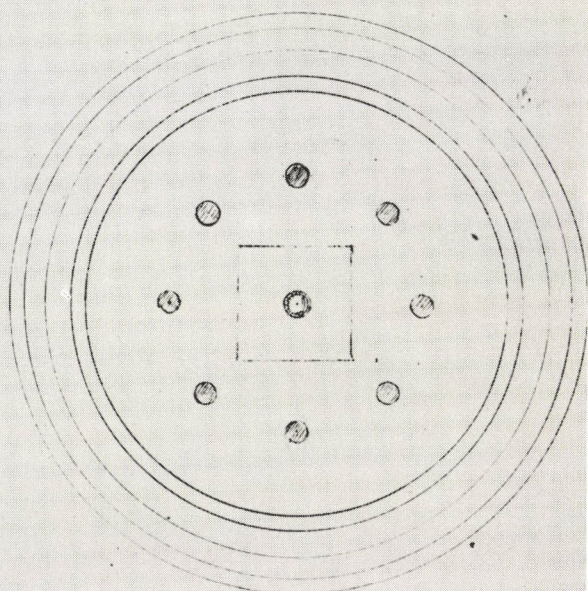
1:20



1:20



A kagyló felülől. 1:20



A kagyló alulról 1:20



5. Pilis, a kútház falmaradványai feltárás közben, 1913. Fotó: Országos Műemlékvédelmi Hivatal



6. Pilis, kőfaragvány-leletek, 1913. Fotó: Országos Műemlékvédelmi Hivatal

6. Fehér mészkőből faragott hengeres oszloptörzs derékban eltört darabja, közepén függőleges furattal. Csak az 1913-as rekonstrukciós rajzról és a jelentésből ismerjük. (4. kép) Ezek szerint az előző számon leírt lábazathoz tartozott, furatának átmérője is amazéval egyezik.[28]

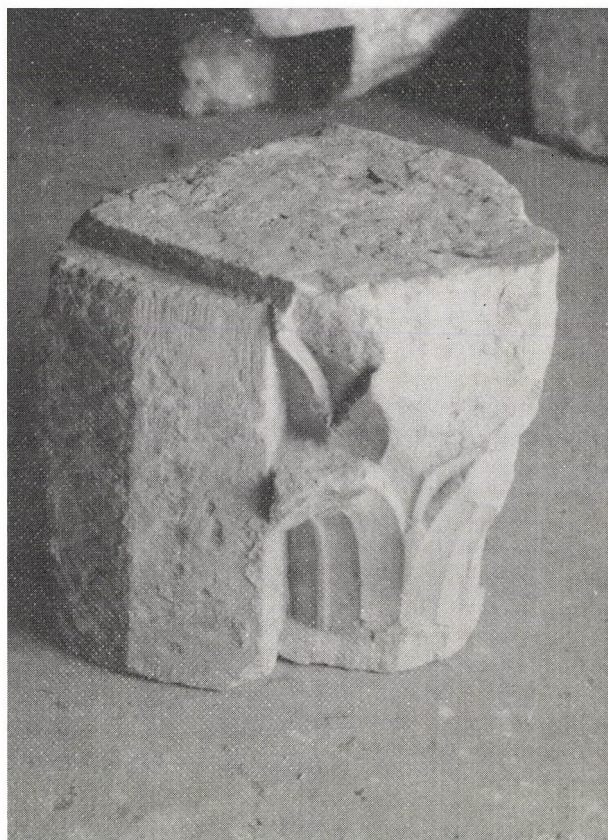
7. Puha fehér mészkőből faragott, kör alaprajzú medence töredékei. A kiegészített tárgy átmérője kb. 70 cm. A peremet horonnyal kiugratott lemez alkotja. A töredékek oldalsó törésfelületében kifelé lejtő furatok maradványai. Külsejüket vörös festés díszíti. Kívül-belül vastag, kemény vízkőlerakódás maradványai láthatók. Az ismert darabok az újabb ásatások leletei.[29] (15—16. kép)

8. Puha fehér mészkőből faragott, négyzethasáb alakú fiálé töredékei, a sarkokon egy-egy pálcataggal bővítve. Közepükön függőleges furat maradványai, amelynek felülete mentén a kőbe fekete szennyeződés ivódott. (17. kép) A nagyobbik tetején vízszintes illesztési sík maradványa, benne kerek csaplyuk. Alja törött. E törésfelületen a függőleges, központi furatot és a fiálé oldalait összekötő, keske-

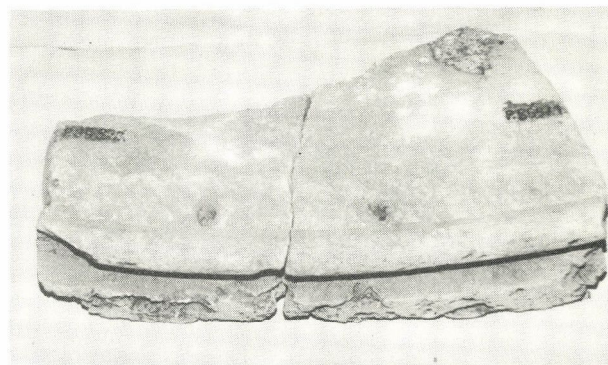
nyebb, vízszintes furatok (a négyből kettőé) fedezhetők fel. (18. kép) Valamennyi ismert töredék Gerevich László ásatásának köszönhető.[30]

A kút rekonstruált képe és stílusának kérdése

A töredékek e rövid jellemzéséből is kitűnik, hogy mennyire csekély része a kútnak az, amelyről közvetlen ismerettel rendelkezünk, mégis milyen sok összefüggést világíthat meg számunkra az általuk képviselt szerkezeti logika. A felépítés elvének bővebb kifejtése nélkül nem léphetünk tovább a kút elméleti rekonstrukciója és művészettörténeti jelentőségének megértése felé.



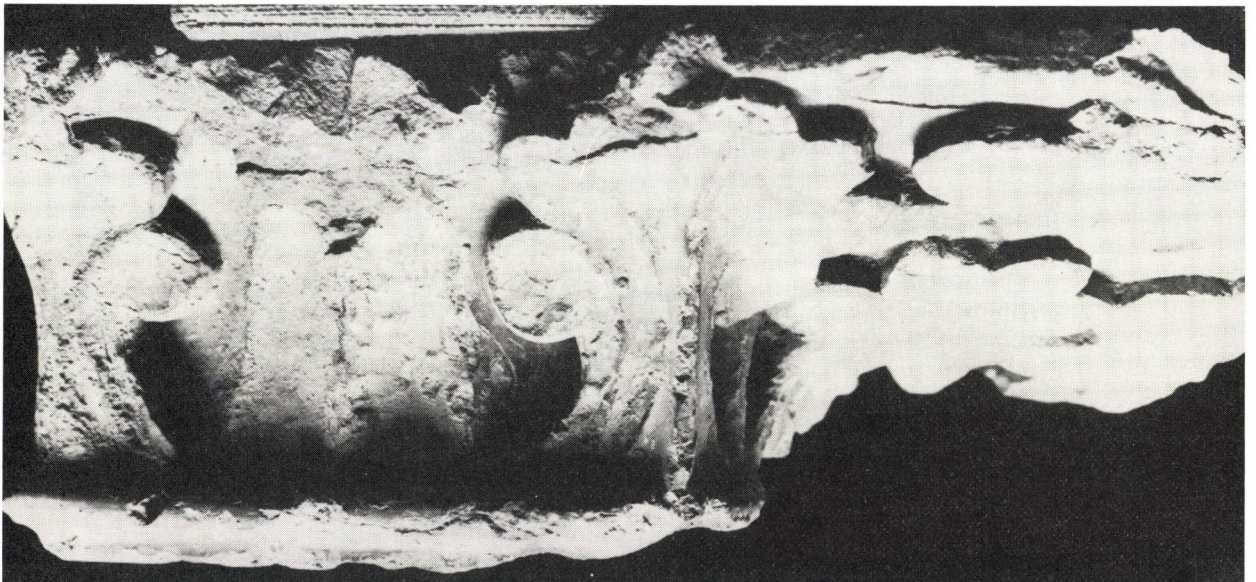
7. Pilis, a kútház faloszlopának fejezete. Pilisszentkereszt, kőraktár



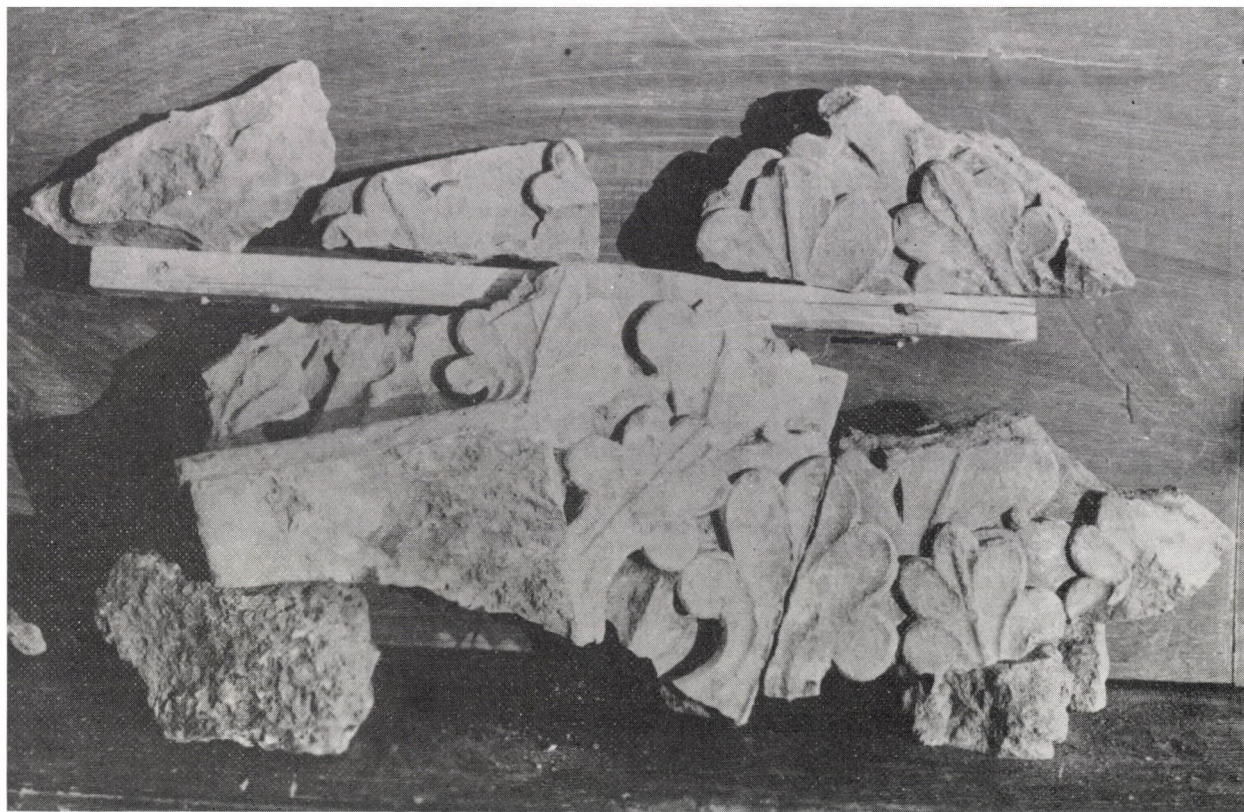
8. Kút lábazatának töredékei Pilisről. Magyar Nemzeti Galéria



9. Kút pillérfejezetének töredéke Pilisről, alulnézet. Magyar Nemzeti Galéria



10. Kút pillérfejezetének töredéke Pilisről, előlnézet. Magyar Nemzeti Galéria



11. Pilis, vörösmárvány pillérfő töredékei, 1913. Fotó: Országos Műemlékvédelmi Hivatal

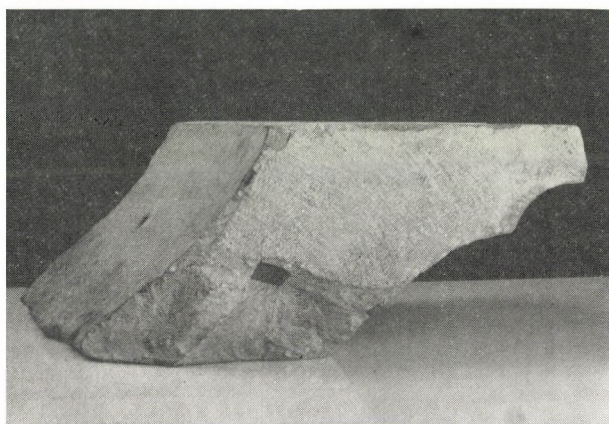
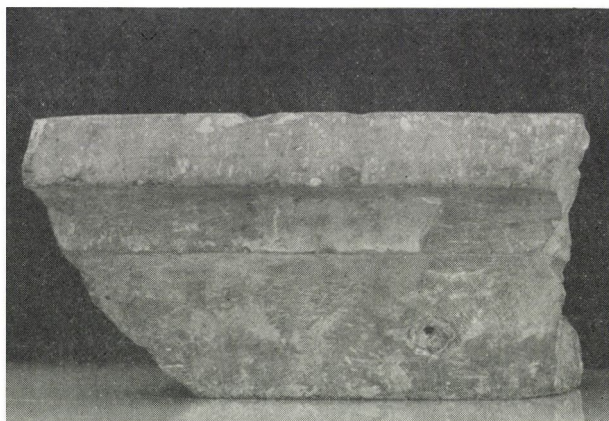


12. Kalocsa, falpiller fejezetének részlete. Magyar Nemzeti Galéria

Első nézésre szembetűnik, hogy a töredékek közt négy, határozottan eltérő méretű, kör alakú réteg darabjai, továbbá két, szintén eltérő vastagságú, függőleges elem töredékei vannak. A darabok együvé tartozására nemcsak többségük azonos lelőhelye utal, hanem a tagolásmód egyezése (4. és 7. csoport), az azonos funkcióra valló vízkőlerakódás (2., 4., 7. csoport) és a középütt átfúrt darabok esetében (5., 6., 8. csoport) a furat méretének egyezése is. Mindezek a formai, technikai és funkcionális jegyek nagy vonalakban egy többszintes, felfelé mind vízszintes rétegeiben, mind függőleges tartószerkezetében egyre keskenyedő építmény képét idézik fel. Ennél részletesebb képhez az ornamentika és bizonyos technológiai megoldások elemzésével juthatunk.

A csonkasága miatt kissé zavarosnak tűnő, levélmustrás, vörösmárvány töredéket az Árpád-kori kőfaragványok 1978-as kiállítását kísérő katalógus szerzője, feltehetőleg anélkül, hogy a kút többi darabját láthatta volna, kúttal konzoltöredékeként határozta meg.[31] (9. kép) Az építmény rekonstrukciójának kulcsa, egyszersmind e dolgozat iniciátora e talányos formája ellenére meglepő egyszerűséggel kiegészíthető és értelmezhető töredék.

A feltűnően alacsony rétegből kitörött darabot — amint már szó volt róla — kétrétegű növényi ornamentika fedi. A felső réteg szétnyíló, karéjos levelei szigorú körvonalukkal és éles réteggülönbségeket eredményező faragásmódjukkal „szinte lemezből kifűrészelt formáknak hatnak”. E köhöz alulról központi magból kiugró, hasáb alakú támasz illett. Ha továbbra is alulról, a díszítés felől nézzük a töredéket, a hasáb oldalvonala és a függőleges illesztési sík által bezárt 30 fokos szög, továbbá az a tény, hogy a kövég pontosan középen metsz el egy szimmetrikus levelet, arra bátorít, hogy a kör alaprajzú faragvány ornamentikájában szabá-



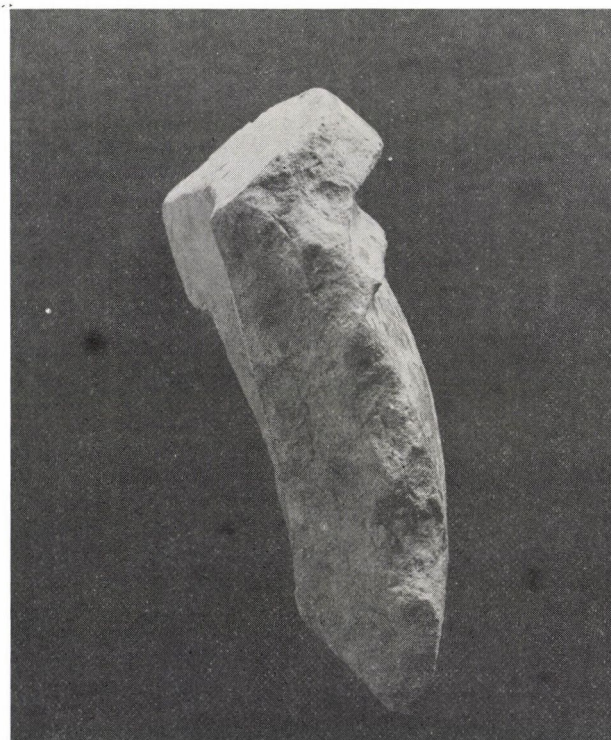
13—14. Vörösmárvány küttál töredéke Pilisről. Magyar Nemzeti Galéria



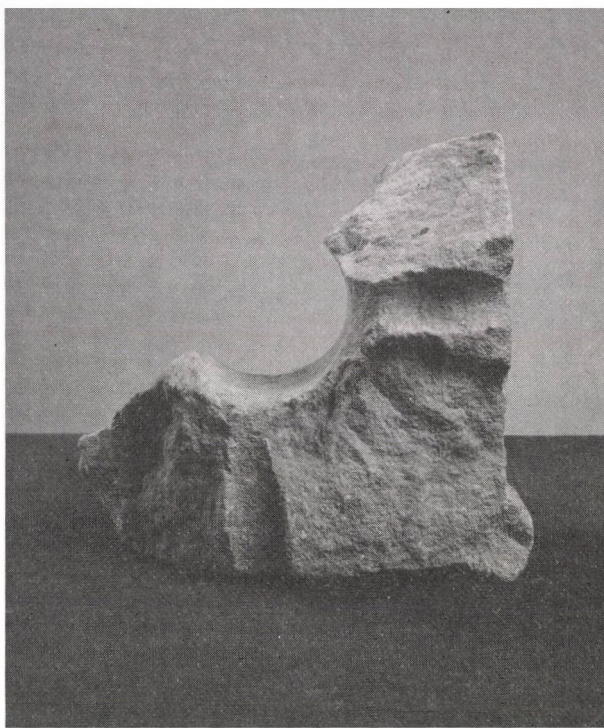
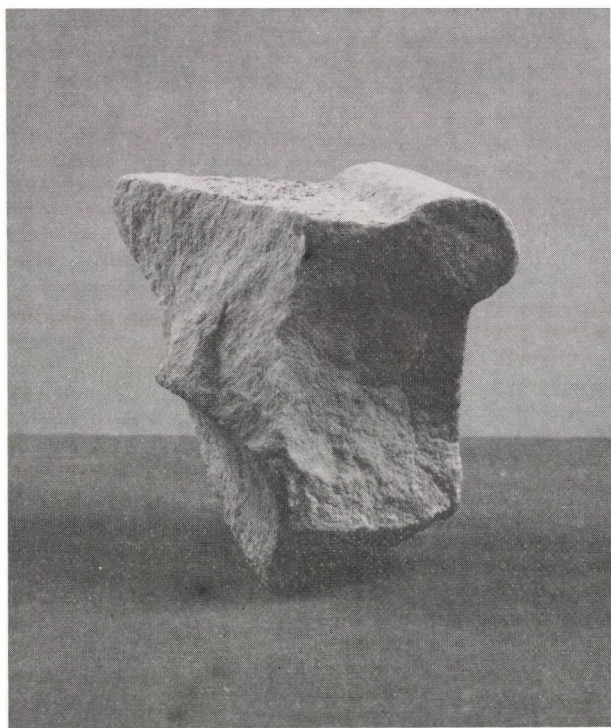
lyos ismétlődéseket tetelezzünk fel. Repetitív motívumok sokasága alkotja a díszítést. Következésképpen a tárgy teljes alaprajzát — ornamentális rendszerével együtt — úgy állíthatjuk vissza, ha a töredéken meglévő részleteket az oldalsík mentén tükrözzük, s a 60 fokos körszegmens egészét addig forgatjuk, amíg visszaérkezünk a kiindulópont-hoz. (19. kép) A spekuláció gyanúja alól a feltárás után készült fénykép tisztázza a rekonstrukciós eljárást. A felvételen a meglévón kívül még három töredék látszik, s ráadásul az egyik pontosan úgy illeszkedik az ismert darabhoz, a levéldísz úgy folytatódik, s a szomszédos pillérsarok is azon a ponton jelenik meg rajta, mintha a fentebb leírt tükrözés eredményét látnánk.[32] (11. kép)

Mit jelent a töredéknek ez az „olvasata”? Először is azt, hogy minden bizonnyal egy szokatlan arányú pillérfő töredékéről van szó: 125 cm-es átmérője mellett a magassága még a 15 cm-t sem éri el. Annak, hogy nem egy kőből, hanem két, közepén illesztett lapból készítette a kőfaragó, az arányokból is következő törési kockázat lehet ésszerű magyarázata.[33] Másodszor azt, hogy a szerkezet, amelyhez feltevésünk szerint tartozott, egy 13. század elején divatba jött monumentális támaszforma alapötletével mutat hasonlóságot.

Az építészettörténeti irodalomban általánosan elfogadott álláspont szerint a chartres-i székesegyház 1194-től épített hosszahajóját tervező építész egyik legjelentősebb leleménye a hengeres és nyolcszögletes formákat váltogató kötegelt pillér, az úgynevezett *pilier cantonné* kifejlesztése volt.[34] Az óriási pillérmagot Chartres-ban úgy veszik körül a hevederíveket és a főhajóban féloszlopkötegeket hordozó, karcsú függelékek, hogy szinte könnyed játékká varázsolják azt az „erőfeszítést”, amelyet ezek a támaszok kifejtene, egyszersmind domináns belső tagolást, szédítő vertikális sodrást adnak az épületnek. A tagolás monotóniáját a kiegészítő „oszlopocskák” lüktető formaváltásával



15—16. Küttál töredéke Pilisről. Magyar Nemzeti Galéria



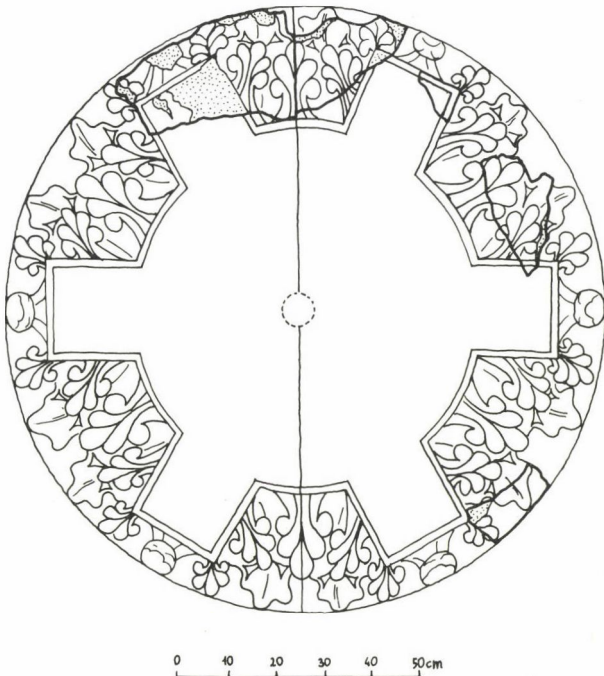
17—18. Kút fiálájának töredékei Pilisről. Magyar Nemzeti Galéria

oldotta fel a chartres-i mester: a hengeres pillérmagokhoz szögletes kiegészítő táموkat, a poligonális magokhoz hengeres féloszlopokat illesztett. A formaváltás ötletét feltehetőleg Guillaume de Sens-től kölcsönözte, azzal a szembe-tűnő módosítással, hogy míg Canterburyben a járulékos táموk monolit oszloptörzsek, és együtt mint oszlopko-szorú övezik a pillérmagot, addig Chartres-ban az oszlo-pocskák a pillérmaggal azonos szövetű, beilleszkedő ele-mek. A chartres-i megoldást — ha némi kritikával is — hamarosan átvették Reims és Amiens székesegyházának tervezői. Mindkét esetben felszámolták a „tetszetős, de nem egészen ésszerű különbséget a pillérmag és a kiegészítő oszlopocskák között”. [35] Az 1211 körül tervezett reimsi székesegyházban a pillérek fejezete is „rendezettebb”. Az egységes fejezetzóna kedvéért eltértek attól a módszertől, amely szerint a keskenyebb támot alacsonyabb fejezettel illik lezárni, és a kötegpillér összes alkotóeleme, átmérőjé-től függetlenül azonos magasságú fejezetet kapott.

Ami a pilisi kút pillérének formáját illeti, le kell szögez-nünk, hogy — bár a mellékelt rajz határozottan állást foglal amellett, hogy a pillérmag hengeres idomú volt — e forma-váltást csak sejthetjük, bizonyítani a rendelkezésünkre álló töredékek alapján nem tudjuk.

Nemcsak méretbeli, de figyelemre méltó értelmezési különbségek is vannak a kútpillér és az említett klasszikus gótikus pillérforma között. A hasáb formájú kiegészítő táموk alkalmazása a kútpillér esetében (feltéve, hogy való-ban azokról van szó, és nem befüggesztett, monolit tör-zsekről, bár ezeknek semmi nyoma nincs) nem magyaráz-ható olyasféle teherhordó funkciókkal, mint a monumentá-lis pillérek esetében. Nemcsak méreteiben redukált forma a kút pillére, de szerkezetileg sem értelmezhető azonos módon a *pilier cantonné*-val. A támasztás szempontjából ez esetben jelentéktelen tényezőnek minősülő melléktáموk leginkább ornamentális jelentőséggel rendelkeznek. Ezzel

függhet össze, hogy míg a katedrális-építészetben általában 4-4 melléktámasz járul a pillérmaghoz, addig a kút eseté-ben az oldaltámaszok száma hatra növekedett. A kútpillér ezek szerint csak a gótikus támaszforma átértelmezett adaptációjaként fogható fel.



19. A pilisi kút pillérének fejezete (alulnézet), rekonstrukció



20. Kalocsa, kötegelt falpillér fejezete. Magyar Nemzeti Galéria

Mielőtt bárkinek Dr. Watson — Panofsky által is citált — szkeptikus vélekedése jutna eszébe az evolúcióról („nyilván merő kitalálás az egész”), gondoljunk arra, hogy voltaképp semmi meglepetéstől nincsen abban, amit a fentiek a francia építészeti típusok gyors magyarországi adaptációjáról sugallnak. Pilisen a kúttal nagyjából egy időben épült kerengő boltozatát a francia építészetből ismert kötegelt falpillérek hordozták.[35] Hasonló — ha nem is teljesen azonos — előképek nyomán konstruálták a kalocsai székesegyház szentély-körüljárójának[37] vagy az esztergomi Szent István protomártírtemplom szentélyének falpilléreit is.[38] (20. kép) A pilisi kút pillére jól tájékozott, és elsőrendű kőfaragói képességű mesterek kezére vall, a megoldás azonban bizonyosan nem keltett önmagában különösebb szenzációt ezen a vidéken.

A vörösmárvány fejezettel ellátott kötegelt pillér tartotta minden valószínűség szerint azt a szintén vörösmárványból faragott tálat, amelyről ma sem mondhatunk többet annál, amit Gerecze az általa fellelt töredékeken megfigyelt, és rajzon is rögzített. Az 1913-as rajznak e részlete azért is felhasználandó, mert a tál alsó rétegéből való kő azóta elveszett. (4. kép) Legnagyobb szélessége 250 cm körüli volt. Belsejéből ólomcsővel ellátott nyílásokon át csorgott alá a víz abba az alsó medencébe, amelyből a kötegelt pillér kiemelkedett.

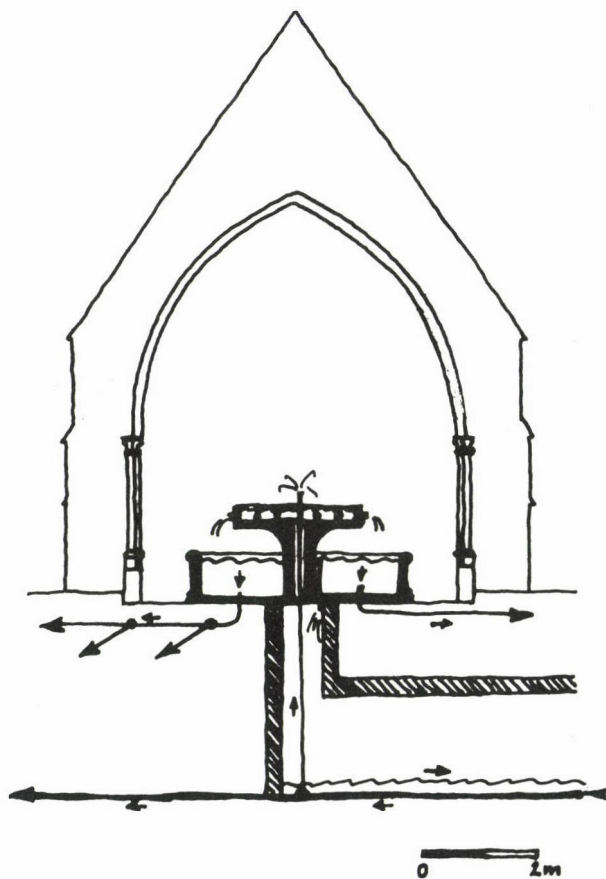
Ennek az alsó medencének lábazatához tartozhatott az 1. típushoz sorolt, mészkőből készült faragványcsoport. (8. kép) A lábazati tagozat felépítése némileg emlékeztet azokra az egymásnak teljesen megfelelő lábazattöredékekre, amelyeket Pilisről és Kalocsáról ismerünk.[39] A töredékekből szerkeszthető kör átmérője (kb. 320 cm) a kút legnagyobb szélességi kiterjedését jelöli. Külön magyarázatot igényelnek azok az illesztési nyomok, amelyeket e lábazati kövek tetején megfigyelhetünk. Nyilvánvaló, hogy a csaplyukak a medence oldalfalának illesztésére szolgáltak. Minthogy azonban ebből az oldalfalról nem ismerünk töredékeket, csak gyaníthatjuk, hogy viszonylag magas, parapet jellegű elemek vették körül a medencét. Ha ugyanis csupán valamiféle díszítő szerepű lezárást kívántak volna a lábazat felett elhelyezni, akkor bizonyosan egyszerűbb lett volna azzal egy kőből faragni; ne feledjük, a kút tervezésének alapvető szempontja kellett hogy legyen a felesleges illesztések elkerülése.

A magas falú alsó medencének egyik lehetséges magyarázata az, hogy a kútnak vízgyűjtő és másodlagos vízelosztó

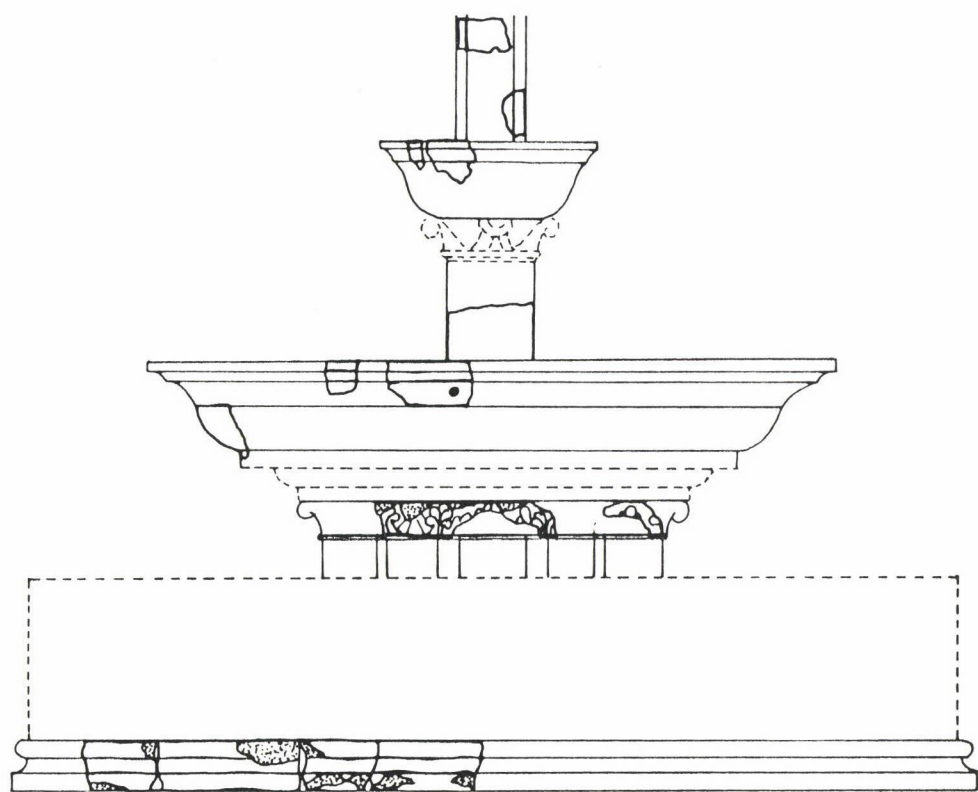
funkciót is szántak. Az ily módon víztoronyként működő kút párhuzamát a 13. század közepe előtt épített maubuissoni ciszterci kolostor vízellátó rendszerében találhatjuk meg.[40] (21. kép) A kolostor sok pontjára vizet szállító, összefüggő hálózat létét Pilisen csak a legutóbbi feltárások eredményeinek az eddigi közléseknél részletesebb publikációja igazolhatja vagy cáfolhatja. Mai ismereteink szerint annyit mondhatunk, hogy a klauzúra területén az alaprajzok többféle, technikailag is különböző vezeték nyomait mutatják ki.[41] Nem világos, hogy miként illeszkedtek egymáshoz a kivált kövekből épített csatornák és azok az égetett agyagcsövekből készített vezetékek, amelyek a kútház környékén kerültek elő, s amelyekből egy szórványtöredéket már az 1840-es években lerajzolt Varsányi János.[42] (23. kép)

A kötegelt pillér által tartott vörösmárvány tál közepéről szökött fel minden jel szerint az a hengeres oszlop, amelynek eredeti darabjai nem, csak rajzai maradtak ránk.[43] Az 1913-as rekonstrukciós rajz szerint az oszlop teljes magasságán függőleges furat hatolt át, amire leginkább azt a magyarázatot adhatjuk, hogy vizet szállító csövet foglalt magában. Mérete alapján is ennek az oszlopnak a tetejére illik a töredék-tipológia 7. csoportjában leírt faragványokból kiegészíthető medence, amelynek oldalsó nyílásaiból csorgott alá a víz.

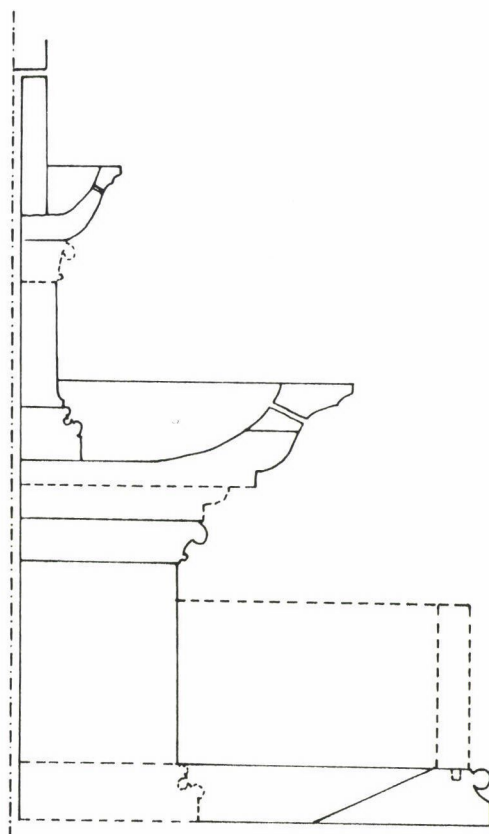
Végül az építmény tetejére kell helyeznünk a 8. töredék-csoport által képviselt, karcsú fiálét, amelynek belsejében folytatódott a tálat tartó oszlop függőleges furata. Szerencsére az egyik töredék éppen abból a magasságból való,



21. Maubuisson, a ciszterci kolostor kútházának és kútjának rekonstrukciója. Benoit—Wabont 1991 nyomán



0 50 100

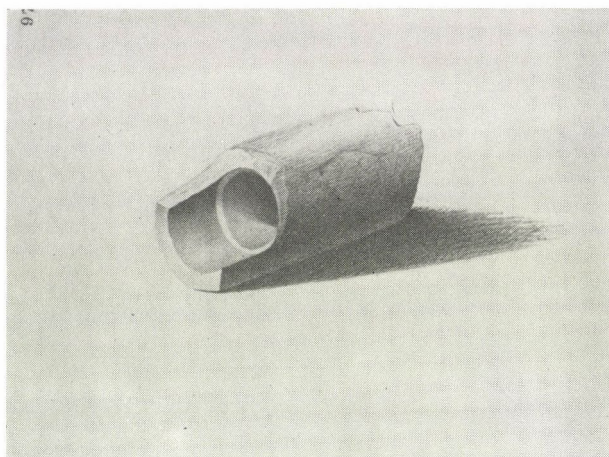


22. A pilisi kút rekonstrukciója a töredékek alapján

ahol a felemelkedő vezeték véget ért, és négy keskenyebb, vízszintes kifolyónyílásba torkolt. E töredék fölött már csak csapolással rögzített — sajnos ismeretlen formájú, de a korabeli falélzáródások mintájára könnyen elképzelhető — csúcsdíz következhetett és zárhatta le az elegánsan felépített, három szintes szerkezetet. (22. kép)

A kút esztétikai értékeiről szólva nem hagyhatjuk említés nélkül a színeit, amelyeket nem másodlagosan, festéssel, hanem színes építőanyagai révén, immanens módon öltött magára. Építőköveinek egyik fajtája, a jól faragható és márványszerűen fényezhető, tömött, vörös mészkő abból az Esztergomhoz közeli kőbányából származik, amelynek művelését a 12. század utolsó évtizedeitől tudjuk nyomon követni. A vörösmárvánnak nevezett kőanyag felfedezése valószínűleg egy észak-itáliai műhely esztergomi tevékenységéhez köthető. Említést érdemel, hogy Észak-Itáliában, közelebből Verona környékén is bányásztak a magyarországi vörösmárványhoz feltűnően hasonló tulajdonságokkal bíró kőanyagot.[44] Az eredendően színes anyagok építészeti felhasználása nem lehetett idegen annak a csoportnak sem, amely Észak-Franciaországból érkezett Magyarországra ugyanezekben az években. Ismeretes, hogy az erős észak-francia befolyás alatt álló angol gótikus építészet kezdettől fogva milyen szívesen használt színes építőanyagot az épületbelső vizuális hatásának élénkítésére. A zöld gránit az esetek többségében szerkezetileg is hasonló szerepet játszik Angliában, mint a vörösmárvány a 13. századi magyar építészetben. A pilisi kút, amiként a töredékek mutatják, fehér-vörös-fehér sávokra osztott, szintenként „színezett” építmény volt.[45]

Amint az apátság épületei mindenben a rend szokásainak megfelelően készültek, a kút szerkezeti analógiáit is ugyanebben a körben találhatjuk meg a legnagyobb számban. A már említett maubuissoni példa után, amely, mivel a kút ott is elpusztult, inkább csak a vízellátó rendszer működését világíthatja meg, elsőként Le Thoronet 1150 és 1170 közé datált lavabóját említhetjük.[46] Felfelé elkeskenyedő, központi pillérben emelkedett fel a víz az építmény tetejéig, ahol esetünkhez hasonlóan négy csorgóból folyt alá egy áttört oldalú tálba, innen pedig egy magas oldalfalú, alsó medencébe érkezett. Hasonló felépítésű a spanyolországi Poblet 13. század első felére datált kútja is.[47] Leginkább többszintes szerkezet részeként képzelhetjük el a Pontignyben fennmaradt nagyméretű kúttalát is.[48] Német területen Heisterbach mellett Maulbronn, Zwettl, Neuberg, és hozzánk legközelebb Heiligenkreuz kútjai képviselik a ciszterci kolostorok e jellegzetes berendezési tárgyát. (25. kép) Igaz, az utóbbiak erősen átalakított formában.[49] A magyarországi apátságok közül, úgy tűnik, pillanatnyilag Pilis kútját ismerjük a legjobban. Bizonyosan kútépítmény része volt az a vízköpös fiálétöredék, amely a kerci apátság romjai között maradt ránk.[50] (24. kép) Nem sokkal több az sem, amit a pilisi szerzetesek által alapított belpátfalvi apátság kútjáról tudunk.[51] Késérő vigasz, hogy mindez a kevés még mindig többszöröse annak, amit a többi középkori magyar kolostor kútjairól, lavabóiról összesen mondhatunk.[52] A kút stílustörténeti helye leginkább a korai gótika magyarországi történetében határozható meg. Sajnálatos módon még a kútház épületére érthető forrásnak sem tekinthetjük a generális káptalan aktáiban rendre feljegyzett pilisi botrányok egyikét. 1205 nagyszombatján történt, hogy az apát, megszegve a bőjti előírást, a fürdőházba ment (*balneum intravit*) és megborotválkozott, amivel a generális káptalan súlyos büntetését vonta magára.[53] A kút datálásánál meg kell elégednünk a stilisztikai támpontokkal. A *pilier cantonné*-ről elmondot-



23. Agyagcső töredéke Pilisről, Varsányi János rajza a 19. század közepe tájáról. Országos Széchényi Könyvtár

takkal összhangban, nehéz volna az építmény létrejöttét az 1210-es éveknel korábban elképzelni. *Terminus ante quem*-nek az egész apátság 1230 körüli befejezését tarthatjuk. A szakirodalom szerint e húszéves időszakaszban fejeződött be a kerengő építése is (legelőbb a templom falával együtt elkezdett északi szárny).[54] A kút pillérfőtöredékének jellegzetes, síkszerű és absztrakt szemléletű ornamentikája formális előzményei révén kapcsolódik a helyi építéstörténet korábbi periódusaihoz.[55] A burgundiai párhuzamokkal (pl. Dijon, Notre Dame)[56] jellemezhető, geometrikus levélformák ezzel szemben rendkívül feltűnő hasonlósággal jelennek meg a kalocsai második székesegyház építő kőfaragók munkáin.[57] (12. kép) E hasonlóságok jól illenek abba a képbe, amelyet a két központ kapcsolatáról a művészettörténet-írás újabban rajzol.[58] Az építetők személyes kapcsolatai is megerősítik e feltevést: az apátság támogatója a királyi család, Kalocsán pedig az említett kutatás eredménye szerint a dinasztia hűséges támogatója (és legalább annyira támogatottja), a királyné fivére, Meráni Bertold érsek kezdett építkezni 1205 után.[59] A kút esetében, tehát épp ott, ahol a művészettörténeti kapcsolatok konkretizálásában a műhelyazonosítás is elmehetünk, mégsem világos, hogy a mesterek csak annak befejezése után keltek-e át a Duna másik oldalára, vagy az történt, hogy egy több éve már Kalocsán tevékenykedő, stílusát ott „továbbfejlesztő”, elvontabbá és szárazabbá tevő műhely tagjai tértek vissza Pilisre, hogy elsősorban a kerengő és a különleges szakértelmet igénylő kút építésébe bekapcsolódjanak. A Kalocsán dolgozó építőműhelyt a szóban forgó évtizedekben két alkalommal is elérhették és mozgásra kényszeríthették a politikai események hullámai: először akkor, amikor 1213-ban, Gertrudis királyné meggyilkolása után átmenetileg fivérének is menekülnie kellett, másodszor pedig hat évvel később, amikor a pápa intézkedésére Bertold érsek végleg elhagyta az országot.

Az ismert 13. századi magyar emléanyagban tehát csak ez az egy (többé-kevésbé rekonstruálható) kútépítmény van. Teljesen más kérdés az, hogy milyen korabeli képzetek társíthatók a kolostori kutaknak ehhez az igényes típusához, és az is, hogy számunkra milyen tanulságokkal szolgál a középkori kolostorépítészet ikonológiájával kapcsolatban.

Régei felügyeltek már arra, hogy a ciszterci rend elterjedése időben párhuzamosan zajlott az új középkori művé-

szeti stílus, a gótika megszületésével és térhódításával.[60] Otto von Simson legutóbb egy 1984-ben megjelent tanulmányának konklúziójaként írta le, hogy a „12. századi reneszánsz” egyik legmélyrehatóbb tényezője az európai szerzetes-eszme reformja volt. A művészeti „újjaszületés” mozgatója ugyanis nem a stilisztikai eszközök újfajta megválasztásának igénye, hanem a gondolkodásmód megváltozása, és erre a változásra akkor a ciszterci rend első generációjának, különösen Szent Bernát misztikus szeretet-teológiaiájának döntő befolyása volt.[61]

Mint minden reformkísérlet, ez is a forráshoz való visszatérés igényével lépett fel. Szent Bernát ambivalens viselkedését korának művészetével szemben végső soron éppen ezzel a conversióval, az ősi hagyománnyal, a Regula Sancta szigorú újraértelmezésével magyarázhatjuk. A különös az, hogy nem tekinthetjük egyszerű konzervativizmusnak az új rend művészettel kapcsolatos magatartását. Midőn ugyanis a conversio nevében szenvedélyesen elutasították a román kori művészet minden változatosságát és luxustermékét, a modernség jegyében — természetesen Benedek regulájára hivatkozva — megalkották és példátlan gyorsasággal elterjesztették a középkor legracionálisabban tervezett, a funkciónak ideálisan alárendelt, sőt technikailag is magas színvonalat képviselő épülettípusát, azt, amelyet ciszterci kolostorként ismerünk.[62] Bernát és követői egyszerre voltak retrospektív szemléletű, puritán konzervatívok és minden tettükkel bizonyítottan avantgárd modernisták. Midőn szükségtelen, tehát káros hiúságként elvetették a figurális művészetek legtöbb fajtáját, magától értetődő módon ragaszkodtak műhelyeik gépesítéséhez.[63] Azt sem tartották haszontalannak, hogy rafinált tervezésű és költségés kivitelezésű vízvezeték-hálózatot építsenek lakóépületeik alá. A klauzúrában élvezhető, állandóan friss víz és az épületek alatt vezetett szennyvízcsatornák kedvéért azoktól az óriási földmunkáktól sem riadtak vissza, amelyeket a duzzasztógátak és a hosszú mesterséges medrek építése kívánt. Arnaud de Bonneval, midőn Cîteaux 12. századi újjáépítéséről számol be, nagy odaadással írja le a vízvezeték építésének munkálatait.[64] Nem kétséges, hogy a jól konstruált ciszterci monostor elválaszthatatlan felszerelése a középkorban a fejlett vízellátó rendszer.

Úgy tűnik, ezúttal is a forrás sajátos értelmű „kitisztításáról” van szó. Szent Benedek intelme szerint „*a monastort, ha lehet, úgy kell építeni, hogy minden szükséges dolog, mint víz, malom, kert és különböző műhelyek a monastoron belül legyenek, hogy a szerzeteseknek ne kelljen künn bolyonganiok, ami lelkiüknek éppen nem válik üdvére*”.[65] Az általános tanácsként hangzó mondatot szigorú utasításként fogták fel, és megtelepedésük helyét eleve úgy választották meg, hogy az bővíztű forrás vagy elvezethető folyóvíz közelében legyen, hogy az *omnia necessaria* legfontosabbikáról, a tiszta ivóvízről (és a vízi energiáról) a legegyszerűbben gondoskodjanak. A dolgok racionális rangsorolása iránti szenvedélyes igényük a leghihetőbb oka annak, hogy kolostoraikat hegyoldalak alsó teraszára vagy folyók völgyébe szerették építeni.

Egyedül a racionalizmus fogalma azonban nem képes megvilágítani a korai ciszterci gondolkodást. A legkevésbé arra a kérdésre tudunk általa választ kapni, hogy miért érezték szinte kötelességüknek a szükségesnél jóval díszesebb és bonyolultabb kutak építését. A fizikai környezetről vallott felfogásuk jól tükröződik a „*Descriptio positionis seu situationis monasterii Clarae-Vallensis*” című mű lebilincselően költői soraiban.[66] A topografikus leírást úgy itatja át a megszelídített őselemként megjelenített víz laudációja, miként a valóságban is átjárták az apátság környékét

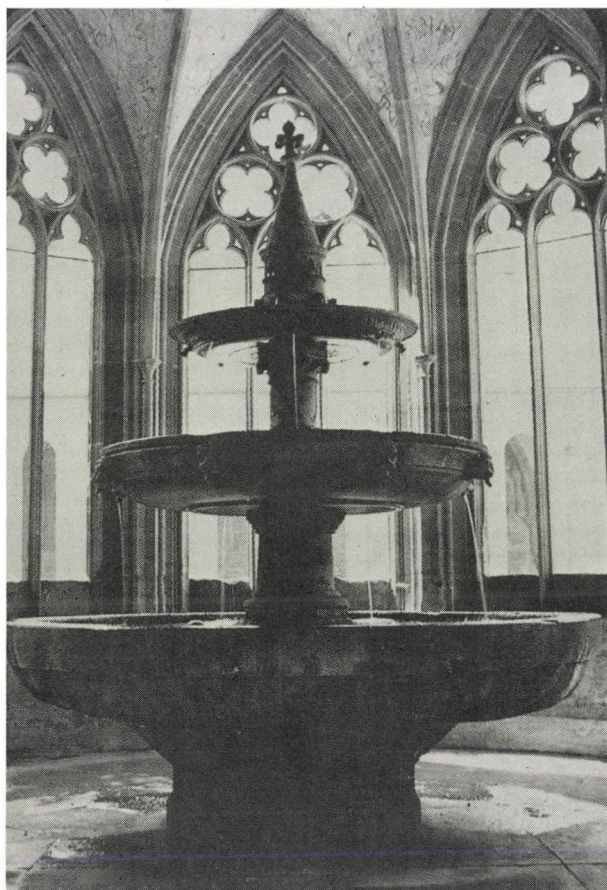


24. Kerc (Cîrța) kiűzfálé töredéke

a szerzetcsatangoló patakok, hogy megítatva áldottá tegyék a tavaszi földet, és rügyeket fakasszanak. A mezők liliomának képe és illata természetesen az ősatyák, kiváltképp Jákob és Salamon történetére emlékezteti az író, aki a látvány mögött rejtőzködő misztériumban gyönyörködik. Lelkesült mondatai valóságos zuhatagként áradnak, midőn a mezők átszáguldása és a meredek hegyoldalak megmászása után a számára legkedvesebb helyre, a forrás közelébe érkeznek. A „*fons dulcissimus*” keletnek néző hegyoldalban, tehát az apátságtól nyugatra (ugyanúgy, mint Pilisen), kis tabernákulumba foglalva fakadt, „*ut aestivo solstitio roseam rutilantis aurorae faciem ex adverso salutet*”. A forrás vize föld alatti vezetékben tűnt el, és csak egy mérfölddel arébb, a kolostor klauzúrájában lépett ismét színre, „*hogy sokaknak látványára, a testvéreknek pedig hasznára kínálja fel magát*”.[67] A víz, amely az író szomját oltotta, kezéről, lábáról a port lemosta, mindenben alázattal szolgált, majd visszatért a természetbe, a szövegben példázattal szereplőjévé, a szerzetesi életforma szimbólumává válik.

A neoplatonizmusból kisarjadó misztikus spekulációk művelőinek, a Szent Viktor-i iskola tagjainak, majd a cisztercieknek, mindenekelőtt Bernátnak metaforikus nyelvezetében a *purgatio*, a *meditatio* és az *unio* gyakran együtt fordul elő a *hortus* és a *fons* sokféleképpen, néha egymásnak is ellentmondóan értelmezett képpel.[68] Bernát meditációiban a *hortus conclusus*, a *gránátalmák paradicsomkertje* a lélek Istennel való találkozásának, és általában a földi szerelem képeivel jellemzett misztikus egyesülésének színhelye.[69] A legkülönbébb jelzőkkel díszített forrás vagy kút, amely e misztikus kertet öntözi, az egyik helyen a lélek megtisztulásának háromszoros eszköze (*fontes quibus animae lavantur tres sunt*).[70] Mintha a *Descriptio* szerzőjét látnánk e szövegeket olvasva, csakhogy tükörképben, „*sétájából*” visszafelé haladva. A bibliai parafrázis közelít lépésről lépésre a Bernát és társai által vágyott *unio mystica* analógiás utalásaiban is kifinomult földi díszletéhez, saját kolostorukhoz. Az eszme és a földi realitás analogikus felfogására a Bernáttól származó „*paradisus claustralis*” kifejezés igen jól rávilágít.[71]

*Si recto calle penetrare voles paradisum,
In Clara Valle, tibi consulo, dirige visum.*



25. Maulbronn, a ciszterci kolostor kútja

— tanácsolta mesterét szabadon idézve Richardus de Grandisilva is az 1160 körül írt, Clairvaux-t dicsőítő versében.[72]

E jellegzetes diszlet, az oszlopcsarnokokkal vagy árka-dos folyosóval övezett, zárt, négyszögű kert antik építészeti típus, a lakóépületeket összekapcsoló peristylum nyomán, valószínűleg arab közvetítéssel jelent meg a kolostor-építészeten, Szent Philibertus életrajzában tanúsága szerint valamikor a 8. század közepén.[73] A 12. századra teljesen kiformalódott quadrumhoz a ciszterci kolostorokban szinte kivétel nélkül az udvar területére kiugró kútházat illesztettek.[74] Az additív építmény, minthogy leginkább étkezések előtti tisztálkodásra használták,[75] szokás szerint a refektóriummal szemben nyílik a kerengőből. Nyílásrendszere a kerengő faltagolási szisztémájához igazodik, különvált, toronyszerű tömbje azonban önálló építészeti tömeg hatását kelti. A kerengőt a középkori kolostor centrumának tekintő Wolfgang Braunfels gondolatmenetét folytatva azt mondhatjuk, hogy a ciszterci kolostorok igazi központja a típusa szerint is „pontoszerű”, leggyakrabban sokszög vagy kör alaprajzú kútház volt. E kápolnára emlékeztető, minden oldalán ablakokkal áttört, fénnel telített, levegős pavilon egyedüli rendeltetése, hogy építészeti foglalatot, védelmet nyújtson a belsejében felszökő, szüntelenül folyó víznek, a szó szerinti és szimbolikus értelmében is éltető elemnek. Nem lényegtelen, hogy a kút a misztikus irodalomban

mint *puteus aquarum viventium*, Szent Bernát egyik versében egyenesen *fons vivus* a Krisztus-szimbólumok képi világához tartozik.[76] Az Énekek éneke nyomán a *hortus conclusus*-szal, a Genesis szövege nyomán a *Paradicsommal* asszociált kolostorkert kútja nemcsak a mindennapi szükségletek eszköze, hanem az elmélyült kontempláció tárgya is volt.

A kolostor központjának építészeti megoldása ellentmondásokat egyesít magában. A középkori szóhasználatban *ambitus*nak is nevezett kerengőfolyosó egyrészt közlekedőtér a kolostori termek és a templom, illetve az általuk közrefogott kert között, másrészt a találó magyar kifejezésnek megfelelően körbejárásra szolgáló meditatív terület. A hosszanti folyosókból összekapcsolt, mozgást kívánó tér paradox kiegészítője a belőle nyíló, centrális kútház. Innen továbbmenni már nem lehet, mégis a szilárd és lehatárolt struktúra értelme az, hogy hangsúlyos keretként körülvegye az állandóan mozgó, folyékony elemet, a folyamatos változást magát. A definiált építészeti tér a végtelen foglalatként jelenik meg.

A kolostor építészeti ikonológiájának alapjai polarizált fogalompárok. Az építmény hasonlóképp fogalmi ellentéteket békít össze, mint a benne élő ember egyszerre (fizikai értelemben) aktív, és ugyanakkor kontemplatív életmódja. Nem lehet véletlen, hogy a középkori építészeti tudás legteljesebb korai „vázlatkönyvét” az utókorra hagyományozó Villard de Honnecourt, amikor a kolostor ideális arányairól szól, neoplatonikus módon gondolkodva lényegében azt tanácsolja, hogy az alaprajz készítésekor a kör és a négyzet, e két tökéletesnek tartott, de végtelenen eltérő formájú mértani idom összevonásából induljanak ki.[77]

A *fons* szó, amely forrást, ritkábban forrást befoglaló kutat jelent, átvitt értelemben az eredetet és okot, tudásunk forrását, kútfejét is jelölheti. Fontanus az ősi római istenek közül a kezdetek urának, Janusnak gyermeke. Jól látható, hogy a szövegértelmezések még hosszasan folytatható sora milyen szerteágazó és sokrétű jelentését tárja fel annak a tárgytipusnak, amelyhez a pilisi kút tartozik. Ugyanakkor el is távolít attól a nehezen megválaszolható kérdésről, hogy ezek után mit jelenthet a mi korunk számára ez a töredékeiben többé-kevésbé felismerhető tárgy, miféle tudás az, amelyet közvetít a mi számunkra.

Arra a kérdésre, biztosak lehetünk-e abban, hogy formailag pontos képet kaptunk az építményről, a válasz határozottan nem, sajnos. A kútnak nemcsak magassági arányairól nincsenek pontos információink, de amint láttuk, egyes tartóelemeinek alaprajza sem tisztázható minden kétely nélkül. E bizonytalanságokat azonban újabb darabok megismerése még csökkentheti. A legkínosabb kérdésre, hogy valóban rátaláltunk-e valamire, ami „eredeti”, következőképp reprodukálhatjuk-e a tárgy teljes fizikai valóságát, azzal a jelentéssel felruházva, amellyel feltevésünk szerint egykor rendelkezett, erősebb kifejezéssel élve, visszavonható-e bármi abból, ami bekövetkezett, csak egy másik, igen régi, de megvilágító erejű kérdéssel válaszolhatunk: „Lehet-e horoggal levíátánt fogni?” (Jób 40,25). Ha a történetet jól olvassuk, ezt megpróbálnunk nemcsak felesleges, de nem is tanácsos. A tradíció vállalása továbbgondolásra, sőt továbblépésre kötelez bennünket, de együgyű konzervativizmust semmiképp nem igazolhat. Elveszítjük ugyanis mindent, ami megmaradt: a tárgy történetét, s a töredékekben még mindig visszatükröződő esztétikumát.

Takács Imre

Dr. Gerecze Péter biz. tag jelentése a Pilisszentkereszten
1913. november 2—28. végzett tudományos ásatásának
eredményeiről

Az első heti próba ásatásról benyújtott jelentésemhez van szerencsém a következőket jelenteni:

Mindenek előtt örömmel jelentem, hogy dr. Békefi Remig zirci főpát úr azon értesítésemre, hogy az ásatást megkezdtem, kérésem nélkül 200 koronát küldött kezemhez az ásatás céljaira. Ez által lehetővé vált, hogy az ásatásokat mind addig folytathattam míg az időjárás megengedte. Így a napszámbérben általam kifizetett 358 koronából 300-at fedeztem a nagytek. Bizottság által rendelkezésemre bocsátott előlegből, a többi pedig, a mi a főpát úr ajándékából még kezemnél van, kora tavasszal fogom felhasználni.

Az Á/ alatt mellékelt helyrajzi vázlat szerint mintegy 90 négyzet méter területen 0.50—1.50 méter mélységre hatolva feltártam egy négyszögű épület belső falait, melyekből a bezárt tér felé irányuló pillérek szöknek elő. A szabályosan keletelt négy szög déli és északi falai 6—6 pillére páronként szemben, a nyugatnak öt és a kelet felé pedig 2—2 pillére olyképen állnak egymással szemben, hogy az épületet könnyen egy három hajós templom alaprajzává egészíthetnők ki, ha a keleti felén megtalálnók az apsisok maradványait is. De nem csak ezek hiányzanak teljesen, hanem más okok is arra mutatnak, hogy ez nem a templom, hanem tán a zárdabelső négyszögét alkotta. Komplikálja a kérdést a körülzárt tér keleti falának belső falához csatlakozó nyolcszögű épület, melynek tengelye a körülzáró négyszög tengelyétől mintegy 130 cm-re észak felé de azzal párhuzamosan halad.

Ezt a faragott kövekből épült 8.60 széles és 8.60 hosszú területet elfoglaló épületet első tekintetre keresztelőkápolnának kellene tartanunk, mert nyugati falát egy kőcsatorna töri át, ennek külső vége, megtoldva egy vas csővel is egy kőmedencébe torkollik, viszont ennek a kőmedencének nyugati fala is át levén lyukasztva, a bele ömlő vizet átbocsátotta egy padló alatti délre haladó kőcsatornába. Ennek a berendezésnek kiegészítésül kell vennünk annak a vörösmárvány medencének számos töredékét, mely éppen itt egy hatalmas hársfagyökér alól került elő. Ezek a töredékek egy körülbelül 2.50 méter átmérőjű poháralakú medencévé egészíthetők ki. Meg van e pohárnak alsó domború tagja, a pohár nyaka és talpa is, habár mészkőből. Több mint 20 darab 12—15 cm átmérőjű csiszolt vörös márvány hengeroszlop töredék is, valamint egy gyönyörű vörösmárvány pillérfejezet lombozata is anyagánál fogva arra vallanak, hogy itt egy diszes keresztelőkápolna, baptisterium maradványaival van dolgunk, mely a felnőttek keresztelésének idejében a XII-ik század végére jól beillenék. De ezt a kérdést is eldöntetlenül kell hagynunk, legalább amíg magát a templomot kétséget kizáróan meg nem állapítottuk.

Olyan föld alatti, földött kőcsatorna minő e medence vizét a padló alatt délfelé elvezette, előjött az északi pilléres fal mentén is belől, s ez áttöri a keleti falat, helyesebben annak fundamentuma alatt vezet ki a vizet, látszólag a magasabban fekvő helyre kelet felé. Így tehát ez is csak a további ásatás révén lesz érthető.

Mind ez a sok probléma azonban együtt véve sem olyan fontos, mint az a hatalmas faragott kövekből gondosan megépített kőfal, melyen az előbb baptisteriumnak vélt

nyolcszögű épület nyugati (sic!) fala nyugszik. Mikor itt az említett csatornák folytán a habarcsba rakott téglaburkolatú talaj nivója világossá vált, minden egyebet lehetett a lefelé haladástól várni csak azt nem, hogy itt a kápolna nyugati fala alatt egy ép faragott kőfal húzódik észak és déli irányban, melynek 25 cm magas 12 cm-re kiszőkő épészögű lábazata 1.30 m-rel mélyebben van mint ez említett padló, mely alatt a kőcsatorna elvezet. Ennek a nemvárt, mélyebb nivójú kőfalnak belső fele nem faragott és nem is állt soha szabadon, de hogy eredetileg nem a később föléje emelt kápolna számára épült világosan mutatja az, hogy két vége a kápolna szélességén túl terjed, és hogy a kápolna két szomszédos északnyugati és délnyugati falának föld alatti része nincs bekapcsolva ebbe a nyugatiba, hanem az alapfal faragott kockakövek rendetlen egymásra halmozásából áll. Ezek a kápolna oldalfalainak fundamentumába hányt faragott kövek valószínűleg a kápolna építésekor itt a feltöltött talajban talált régi falból vannak lebontva.

Ma még e kitért falak eredete, rendeltetése és kronológiájáról azt hiszem nehéz biztos véleményt mondani, noha a többszáz darab faragványos kötőredék elég szabatos kor meghatározónak mondható s okmányaink is vannak (Lásd a mellékelt fényképeket). Mind emellett már most rá kell mutatnom a töredékek közt arra a szalagfonatos díszítésű párkánykőre, melyet az erdészlak istállójának ajtaja elől, hol az küszöbök gyanánt szolgált, szállítottam be a népiskola folyosójára. Ez a Como-vidéki IX—XI századi olasz kőfaragók tipikus díszítő-motívuma, melynek analógiáit a knini ásatásokból ismerjük s a minő faragványokat éppen e sorok írója tett közzé több helyről. Ez a párkánykő, s ennek egy kis darab, ma az az erdészház kerítésfalába falazott rokon töredéke a stílusok kronológiája tekintetében semmiképp sem illeszthető a többi, (itt a fényképeken jól megkülönböztethető) XII—XIII századi faragványoktól. Ha tehát azt a lombárd faragványt összevetjük a baptisteriumnak vélt épület alatti falmaradvánnyal, nem tartom kizártnak azt a lehetőséget, hogy itt a Cisterciák építkezését is megelőző időben állott valami monumentalis épület, melyről a további ásatások aligha nem bővebb felvilágosítást fognak nyújtani.

Annai már eddig is bizonyos, és ez az a mire Excellenciának és a nagyérdemű Bizottságnak nagybecsű figyelmét különösen felhívni bátorkodom: hogy ha sok tudományos érdek sürgette immár 40 év óta e romok megbolygatását, most már e szerény keretű próbaásatás eredményei egyenesen elodázhatatlanná teszik a tudományos kincseket rejtő hely rendszeres átkutatását.

Ez a próba ásatás azonban fájdalom arra is megtanított, hogy nagyobb költséggel jár az itteni nehézségek leküzdése mint azt első jelentésemben proponáltam. Ennek ellensúlyozására a Pestvármegyei Régészeti Bizottság nevében kértem Pilisszentkereszt eljárárságát s ígéretet nyertem 50 igás fuvar megszavazása iránt a törmelékkihordásra, megállapodtam az ottani vallás és tanulmány alapi erdőmérnökkel, kit az ásatás területhasználati joga illet, a különben is kevés értékű gyümölcsfacsetek esetleges eltávolítása iránt, gondoskodtam az ottani áll. elemiiskolai igazgató és a tanfelügyelőtől nyert engedély alapján az eddig nyert és az ezután kiásandó építészeti emlékeknek az áll. iskola zárt folyosóján Bizottságunk tulajdonjogának fentartásával való elhelyezéséről, végül pedig felkértem az eljárárságot és erdőgondnokságot a feltárt alap falak gondos védelmére is.

A továbbiakra nézve bátorodom tisztelettel a következőket proponálni. 1. A feltárt és feltárandó alapfalak mint műemlék fenntartandók.

2. Kéressék fel a földbirtokos Vallás és Tanulmányialap a/ 2—3000 Korona ásatási segély kiutaltványozására, b/ arra, hogy utasítsa erdőgondnokságát az ásatás vezetőjének lakás és étellelmezéssel a Vallásalap költségén való ellátására, mint ez a hivatalos kiküldöttekkel ott szokás, mert a faluban pénzért sem kapható ellátás. (Most e sorok íróját az erdőmérnök házassága miatt az ottani tanítószág költsön vett ágyneművel az iskolai szertárban helyezte el, étellelmezésének módja pedig tavasszal . . . röviden szólva nem ismételhetők). c/ Kéressék fel a Vallásalapok vezetősége a kiásandó terület bekerítésére, mert enélkül a falak széthordása a helyszínéről el nem vihető faragványos kövek megrongálása meg nem akadályozható.

3. A feltárandó alapfalak cement burkolattal védessenek meg az elpusztulástól. A feltalálandó oltár helyén esetleg az állítólag itt eltemetett Gertrud királyné sírján állíttassék egy kökereszt, melynek alapzatára jegyeztessenek fel a nevezetesebb idevágó történelmi adatok.

4. Kéressék fel a magas kormány a negyven évvel ezelőtt e romok feltárására kiutalt 4000 korona újból való kiutalására.

5. Henszlmann annak idején 300 koronát kért csupán számszámokra a mely kiadás ha ma mellőzhető is, az ásatás vezető felhatalmazandó néhány szál padlódeszka beszerzé-

sére, mert ez az árkok áthidalására ezután nem nélkülözhető.

Elkészítettem az összes alapfalak valamint az összes töredék méreteit is a tagozatok profilvázlataival együtt, de emellett a feltárandó összes alapfalak műszaki felvétele nem lesz mellőzhető.

Tisztelettel idezárva az ottani előjáróság által láttamozott heti napszámber kimutatásokat valamint a Dr Békefi Remig főapát úr postautalvány szelvényét és a magam úti számláit még csupán annyit bátorodom megjegyezni, hogy az ásatások utáni ott tartózkodásomat a helyszíni felvételek s a töredékek felmérése csoportosított lefényképezése tette szükségessé. Pomázra pedig azért kellett utaznom, mivel egy domborműves padlótegla melynek másai a Pilisi zárdában készültek Pomázról került Bizottságunk birtokába. De erről és az idezárt fényképeken látható becses emlékekről tüzetes tanulmány alakjában fogok beszámolni.

Kérem e rövid jelentésem tudomásulvételét és számadásaim elismerését, végül pedig alázatos propozícióim kegyes figyelembe vételét.

Pestújhely 1913 december 22.

Mély tisztelettel
Dr Gerecze Péter

(Műemlékek Országos Bizottsága 1074/1913. szám)

RÖVIDÍTÉSEK

ÁK Árpád-kori kőfaragványok. Katalógus. Szerk. Tóth M., Marosi E. Székesfehérvár 1978.
Aubert 1947 Aubert, M.: L'architecture cistercienne en France. I—II. Paris 1947.
Benoit—Wabont 1991 Benoit, P.—Wabont, M.: Mittelalterliche Wasserversorgung in Frankreich. Eine Fallstudie: Die Zisterzienser. In: Die Wasserversorgung im Mittelalter. Mainz 1991, 187—226.
Braunfels 1969 Braunfels, W.: Abendländische Klosterbaukunst. Köln 1969.
Brooke 1974 Brooke, Ch.: The Monastic World 1000—1300. London 1974.
Canivez Statuta capitulorum generalium Ordinis Cisterciensis ab anno 1116 ad annum 1786. Edidit J. Canivez. I—VIII. Louvain 1933—1941.
Entz 1966 Entz G.: A kalocsai székesegyház faragványai. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts XXVIII. 1966, 134—144.
Gerevich 1971a Gerevich L.: A gótikus klasszicizmus és Magyarország. A Magyar Tudományos Akadémia II. Osztályának Közleményei XX. 1971, 55—72.
Gerevich 1971b Gerevich L.: Villard de Honnecourt Magyarországon. Művészettörténeti Értesítő XX. 1971, 81—105.
Gerevich 1974 Gerevich L.: A kora-gótika kezdetei Magyarországon. A Magyar Tudományos Akadémia II. Osztályának közleményei XXIII. 1974, 146—169.
Gerevich 1977 Gerevich, L.: Pilis Abbey a Cultural Center. Acta Archaeologica XXIX. 1977, 155—198.
Gerevich 1981—82 Gerevich, L.: Grabmal der Gertrud von Andechs-Meranien in Pilis. In: Sankt Elisabeth Fürstin, Dienerin, Heilige. Katalog. Sigmaringen 1981—82, 334—336.

Gerevich 1982 Gerevich, L.: Les fouilles de l'abbaye hongroise de Pilis. In: Mélanges à la mémoire du Père Anselme Dimier. III/5. Arbois 1982, 371—393.
Gerevich 1983 Gerevich, L.: Ausgrabungen in der ungarischen Zisterzienserabtei Pilis. Analecta Cisterciensia XXXIX. 1983, 281 skk.
Gerevich 1984 Gerevich L.: A pilisi ciszterci apátság. Szentendre 1984.
Gerevich 1985a Gerevich, L.: Ergebnisse der Ausgrabungen in der Zisterzienserabtei Pilis. Acta Archaeologica XXXVII. 1985, 111—152.
Gerevich 1985b Gerevich L.: A pilisi ciszterci apátság. Régészeti Tanulmányok Pest megyéből XVII. 1985, 541—549.
Grüger 1984 Grüger, H.: Cistercian Fountain Houses in Central Europe. In: Studies in Cistercian Art and Architecture. Vol. 2. Ed. Parsons Lillich, M. Kalamazoo 1984, 201—222.
Hervay 1984 Hervay, F. L.: Repertorium historicum ordinis cisterciensis in Hungaria. Roma 1984.
Hervay 1991 Hervay F. L.: A ciszterci rend története Magyarországon. In: Lékai L.: Ciszterciek, eszmény és valóság. Budapest 1991, 470—492 (függelék).
Marosi 1984 Marosi, E.: Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12-13. Jahrhunderts. Budapest 1984.
Marosi 1985 Marosi E.: A pilisi monostor szerepe a XIII. századi magyarországi művészetben. Régészeti Tanulmányok Pest megyéből XVII. 1985, 551—562.
Meer 1965 Meer, F. van der: Atlas de l'ordre cistercien. Paris—Bruxelles 1965.
PL Patrologia Latina. Ed. J. P. Migne. Paris 1844—1864.

1 Kubler, G.: *The Shape of Time*. Yale University Press 1962; magyar nyelven: *Az idő formája*. Megjegyzések a tárgyak történetéről. Budapest 1992, 30.

2 Péter apát és öt társának utazásáról III. Béla 1183-as okleveléből értesülünk. Szövegét közli: *Hervay 1984*, 29. Az utazás és az alapítások összefüggéséről: *Hervay 1991*, 474. VII. Lajos oklevelét közli: *Marilier, J.*: *Chartes et documents concernant l'abbaye de Cîteaux*. Roma 1961, 161.

3 Archives départementales de la Côte-d'Or, Dijon: *Cartularium „167” Cistercii*, fol. 97r, n. 2. Elsőként kiadta: *Johannes de Cireyo*: *Privilegia ordinis Cisterciensis*. Dijon 1491, 370–371.

4 *Békefi R.*: *A pásztói apátság története I–III*. Budapest 1898–1902; *Hervay 1984*, 127 skk.

5 A oklevél szövegét közli: *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis. Studio et opera G. Fejér*. II. 457; idézi: *Hervay 1984*, 142. Vö.: *Pauler Gy.*: *A magyar nemzet története az Árpád-házi királyok alatt*. II. Budapest 1899², 36–37.

6 A domborműves, vakárkados oldallapokból összeállított szarkofág töredékeinek zöme az ásatási alaprajzokon 57-es számmal jelzett, négyzetet előtti, falazott sírgödörből és környékéről került elő. Rekonstrukcióját, amely az ásatások haladtával folyamatosan gazdagodott, némileg módosult is, 1971 óta többször publikálta *Gerevich László*. Sarokoszlopos, baldachinos szerkezetbe illesztve: *Gerevich 1971a*, 60 skk.; *Gerevich 1971b*, 90 skk.; a sarkokra helyezett oszlopok nélkül, de a gisant két töredékével, továbbá egy fedlapon térdelő angyal fejtöredékével kiegészítve és az oldallap-maradványokat kissé átrendezve: *Gerevich 1977*, 181; ez utóbbit jelentősebb változtatás nélkül, csupán a királyné rekonstruált fekvő alakjának fejénél nem egy, hanem két angyallal és még több oldallap-töredékkel megismétli: *Gerevich 1982*, fig. 300; Az utolsó, közölt rajzi változaton az angyalok fejéről lemondott a rekonstruktor, helyette törzs-töredékeket talált hozzájuk, a fekvő figura válltöredékének jobb elhelyezését javasol és újabb apró részleteket helyez el az oldallapok ülő figuráin: *Gerevich 1983*, Abb. 33; *Gerevich 1984*, 45. kép. Az utolsó verzió eredményeit felhasználó, gipszből készült szobrászi rekonstrukció, amely kiegészítésében és tömzsi összhátasában határozott távolságot tart az eredeti darabok érzékenyen faragott, finom formáival szemben: *Gerevich 1985a*, Abb. 20.

7 *Gerevich* a domborművek stílusát a chartes-i székesegyház déli előcsarnokának műhelyétől származtatja, mesterét a Magyarországon is megfordult Villard de Honnecourt-ban látja: *Gerevich 1971b*. Az attribúciós kérdésről legutóbb: *Gerevich 1985a*, 129–130.

8 A hipotézis művészettörténeti reflexiói: *Hahnloser, H. R.*: Villard de Honnecourt. Graz 1972², 393, 296; *Claussen, P. C.*: Chartres-Studien. Zu Vorgeschichte, Funktion und Skulptur der Vorhallen. Wiesbaden 1975, 112–113; *Tóth M.*: Stílusfejlődés Árpád-kori kőfaragványainkon. In: *ÁK* 46, uo.: 215 skk.; *Aradi N.*—*Feuerné Tóth R.*—*Galavics G.*—*Marosi E.*—*Németh L.*: *A művészet története Magyarországon*. Budapest 1983, 38–39; *Bucher, F.*: *Architector. The Lodge Book and Sketchbook of Medieval Architects*. I. New York 1979, 21 sk, 60; *Marosi 1984*, 135 sk; *Barnes, C. F.*: *Le „problème” Villard de Honnecourt*. In: *Les Bâtitseur des cathedrales gothiques*. Ed. *Recht, R.* Strasbourg 1989, 211.

9 *Marosi 1985*, 556. A gravírozott sírlap töredékeinek fotóját és feliratának korrekcióra szoruló feloldását közli: *Gerevich 1984*, 15; 80. kép; és *Gerevich 1985a*, 140–141.

10 Varsányi János ceruzarajjai pilisszentkereszti kőfaragványokról: *Rómer Flóris* iratai: „Rajzok és anyag az archaeológiához”. OSzK Fol. Hung. 1110/V. fol. 89–100.

11 *Gerevich Péter* a jelen munka függelékében közölt ásatási jelentése: Országos Műemlékvédelmi Hivatal Irattár 1074/1913; a hozzá kapcsolódó és *Arányi Lajos* által készített rajzok: Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Tervtár 5052–5056. A megalázó anyagi feltételek mellett folytatott ásatásról szóló beszámoló egyik keserű megjegyzése — „[a sorok írója] élelmészének módja pedig tavasszal... röviden szólva nem ismételhető” — sajnos majdnem pontos jóslatnak bizonyult. A következő év novemberében Gere-

cze meghalt. A központi épületnégszög és az azt környező falmaradványok újabb alaprajzait l.: *Gerevich 1983*, Abb. 7, 9, 38, 41, 46, 51, 55. Lényegében ezek a rekonstruált részeket is tartalmazó felmérési rajzok ismétlődnek *Gerevich 1984*, és *Gerevich 1985a* mellékleteiben.

12 A kerengő boltozatához tartozó, díszes zárókövek: *Gerevich 1984*, 62–64. kép.

13 Szentendre, Ferenczi Múzeum, ltsz. P 85.133; Magassága: 35 cm, szélessége: 35 cm, vastagsága: 31 cm, az oszloptörzs-illesztés átmérője: 14,5 cm. Jelenleg a pilisszentkereszti plébánia kertjében álló kórártárban őrzik.

14 A kútház ablakait a kerengő töredékeiből rekonstruált iker-oszlopos, hármast ívű nyílások mintájára képzelhetjük el. A kerengő nyílásrendszerének több ízben közölt rekonstrukciója: *Gerevich 1982*, 381; *Gerevich 1983*, Abb. 40; *Gerevich 1984*, 67. kép.

15 A fotókon látható fialé- és mérmű-töredékek eredeti összefüggése ismeretlen. A templomban *Gerevich László* által feltárt mellékhajó-osztások és az egész hosszaházat kettéválasztó, 14. századi szentélyrekesztő töredékeinél későbbinek látszanak. Vö.: *Gerevich 1985a*, Abb. 27.

16 A problematikus falcsonkot *Gerevich* a kolostorudvar több pontján feltárt — általa egy 11. századi bencés monostor maradványának vélt — építménnyel hozta alaprajzi összefüggésbe. Az alaprajzi rekonstrukció: *Gerevich 1984*, 1. kép; Ugyanez: *Gerevich 1985a*, Abb. 5.

17 Az oszlopfő- és lábazattöredékeket, valamint három vörösmárvány faragványt tartalmazó küldeményt a Magyar Nemzeti Múzeumban 143/1929-es számon iktatott akta szerint Krompacher László küldte be a pilisszentkereszti állami elemi iskolából. 1939-ben 14 pilisi eredetű faragványt adott át a Nemzeti Múzeum a Szépművészeti Múzeum Régi Magyar Gyűjteményének.

18 A töredékek méretei: 16 × 54 × 40 cm; 16 × 41 × 27 cm; 16 × 34 × 33 cm; 16 × 27 × 29 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 92. 3. 1–4. M

19 Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Fotótár 18841, 30. 974.

20 Magassága: 14,5 cm; szélessége: 37 cm; vastagsága: 20,5 cm, az alsó, négyszögű illesztési felület szélessége: 18,5 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 55. 1025.

21 Magassága: 4 cm; szélessége: 12,5 cm; vastagsága: 10 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 92. 3. 5. M.

22 Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Fotótár 66037. Közölte: *Gerevich 1984*, 29. kép.

23 Vö.: Függelék

24 Magassága: 16 cm; szélessége: 30,5 cm; vastagsága fent: 22 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 55. 1023.

25 Magassága: 11 cm; szélessége: 13 cm; vastagsága: 14,5 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 55. 1024.

26 Vö.: 19. jegyzet

27 A rekonstrukciós rajz készítője nem jelölte, tehát nem is értelmezte a talplemez vízszintes irányú furatát, amely a feltárás közben készült fényképen jól felismerhető. Nem lehetetlen, hogy a központi furat ölmozásához volt szükség az oldalsó nyílásra.

28 A rekonstrukciós rajz kicsinyítési arányából kiindulva az oszlop átmérőjét 30 cm körülinek, a lyuk szélességét 6–7 cm-nek becsülhetjük.

29 Az ismert töredékek méretei: 13 × 17 × 6,5 cm; 23 × 26 × 7 cm. A vastagságukon áthaladó furat átmérője: 2–2,5 cm. Magyar Nemzeti Galéria ltsz. 92. 3. 6–7. M

30 Az ismert töredékek méretei: 15 × 12 × 13 cm; 11 × 18,5 × 19 cm; a központi furat átmérője 7 cm; a sarokpálcák átmérője: 4 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 92. 3. 8–9. M.

31 *ÁK* 212–213.

32 Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Fotótár 66037.

33 Arra, hogy csupán két részből illesztették össze a fejezetet, s nem cikkelyenként faragták ki, az észszerűségeen kívül az előző jegyzetben említett régi fénykép is utal. Az egyik kisebb töredék ugyanis pontosan azt az ismétlődő ornamentális részletet mutatja, amelynek közepét a Nemzeti Galéria darabján az illesztés metszi el, itt ellenben egybefüggő a faragvány.

34 Panofsky, E.: Gothic Architecture and Scholasticism. Saint Vincent Archabbey 1951; magyar nyelven: Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás. Budapest 1986, 36—37.; Jantzen, H.: Kunst der Gotik. Hamburg 1957, 24—27; Simson, O. von: The Gothic Cathedral. Princeton 1984, 196, 205—207; Kimpel, D.—Suckale, R.: Die gotische Architektur in Frankreich 1130—1270. München 1985, 236.

35 Panofsky i. m. 37.

36 Gerevich 1984, 61, 71. kép; Marosi 1984, 152. Abb. 244.

37 Entz 1966, 136—137, 26, 29. kép; Marosi 1984, 152.

38 Marosi 1984, Abb. 24, 269, 274; Vö.: ÁK 205—206.

39 Gerevich 1984, 22. kép; Entz 1966, 137; 30—32. kép.

40 Benoit—Wabont 1991, 217 skk.

41 A legrészletesebb között alaprajzokon egyrészt Ny—K irányban futó, majd a kerengő falát elérve délnek forduló köcsatorna szakaszokat, másrészt két olyan agyagsző-vezeték töredékeit láthatjuk, amelyek a kútháztól ágaznak el. Feltehetőleg szerepe volt a víz elosztásában annak a négyszögű kővályúnak is, amelyet Gerecze rajzai és fényképei ugyanúgy feltüntetnek, mint Gerevich László alaprajzai. E kővályú valószínűleg azonos azzal a kiviált és átlukasztott oldalú kváderrel, amely 1992 tavaszán a pillisszentkereszti plébánia kertjében feküdt. Vö.: 16. jegyzetben említett alaprajzok.

42 Vö.: 10. jegyzet

43 A Gerecze Péter jelentéséhez (I. Függelék) csatolt, Arányi Lajos nevével jelzett rekonstrukciós rajz: Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Tervtár 5052. vö.: 27—28. jegyzet.

44 Az esztergomi Porta Speciosa műhelyproblémáiról: Marosi 1984, 59—61. A magyarországi vörösmárvány középkori használatáról legutóbb Lővei Pál írt alapvető tanulmányt. A kiadás alatt álló kézirat, amelyet a szerző jóvoltából elolvashattam, a kőanyag felhasználásának átfogó művészettörténeti értékelését adja.

45 Az angol gótikus építészeti problémáihoz: Bony, J.: French Influences on the Origins of English Gothic Architecture. Journal of the Warburg and Courland Institutes XII. 1949; Wilson, Ch.: The English Response to French Gothic Architecture, c. 1200—1350. In: Age of Chivalry. Catalogue. Ed. Alexander, J.—Binski, P. London 1987, 74—82. A vörösmárvány felhasználásával vízszintes színsávokra tagolt építmény analóg megoldásai a belpátfalvi ciszterci apátsági templom homlokzata és a pannonthalmi bencés apátsági templom déli diszkapuja.

46 Die Cistercienser. Geschichte, Geist, Kunst. Hg. Schneider — Weinand — Bickel — Coester. Köln 1974, 325.

47 A pilisi kúthoz felépítését tekintve az egyik legközelebb álló kútépítményről: Meer 1965, 747; Brooke 1974, fig. 379.

48 Fontaine, G.: Pontigny. Abbaye cistercienne. Paris 1928, 141—142, fig. 122—124. A két fennmaradt tál nagyobbika 4,26 m átmérőjű. Benoit—Wabont 1991, 207. Fontenay kútjáról: Auber 1947, II. 31.

49 A délnémet és cseh terület emlékeit elsősorban építészeti szempontból tekinti át: Grüger 1984, 201 skk; Paulus, E.: Die Cisterzienser-Abtei Maulbronn. Stuttgart 1889, Taf. VI; Meer 1965, 532, 534; Brooke 1974, 25, fig. 249; Die Denkmäler des Stiftes Heiligenkreuz. Österreichische Kunsttopographie XIX. Wien 1926, 137, Abb. 71.

50 Entz G.: A kerci cisztercita építőműhely. Művészettörténeti Értesítő XII. 1963, 121 sk. 15. kép.

51 Valter I.: Die archäologische Erschliessung der Abtei Belpátfalva. Analecta Cisterciensia XXXVIII. 1982, 161; Gergelyffy, A.: L'église abbatiale cistercienne de Belpátfalva. Acta Historiae Artium VI. 1959, 265, fig. 29.

52 A sopronhorpácsi premontrei kolostor kútjának vízköpökkel díszített tájáról: ÁK 243—244. Talán kútszerkezet részei voltak a zalavári töredékek között fennmaradt 13. századi vízköpőfigurák. Tóth S.: A keszthelyi Balatoni Múzeum középkori kőtára. Zalai Múzeum II. 1990, 150, 163 és 12, 14. kép. Falikút részeként értelmezhető végül a Pannonthalmáról ismert, három vízköpővel díszített vörösmárvány tál is.

53 „Abbas de Pelisio qui sabbato sancto balneum intravit et in balneo radi se fecit, quadraginta diebus sit extra stallum abbatis, et sex in levi culpa, duobus eorum in pane et aqua, et omni sexta feria ad usque Pascha sit in pane et aqua.” Canivez II. 39.

54 Gerevich 1971a, 58; Gerevich 1982, 376; ÁK 211.

55 Gerevich 1982, 382, fig. 290; Marosi 1984, Abb. 243.

56 Sauerländer, W.: Von Sens bis Strassburg. Berlin 1966, Abb. 175.

57 Entz 1966, 21, 38. kép

58 Marosi E.: Magyarországi művészet a 12—13. században. Historiográfiai vázlat és kutatási helyzetkép. Történelmi Szemle XXIII. 1980, 140; Marosi 1984, 151 skk; Vö.: ÁK 218.

59 Kalocsa régészeti feltárásairól: Henszlmann, E.: Die Grabungen des Erzbischofs von Kalocsa, Dr. Ludwig Haynald. Leipzig 1873; Foerk E.: A kalocsai székesegyház. In: Magyarország műemlékei IV. Budapest 1915, 43 skk. Az építkezés kezdetének datálásához: ÁK 218.

60 Simson, O. von: The Gothic Cathedral. Princeton 1984, 43—44. Lásd még: Evans, G. R.: The Mind of St. Bernard of Clairvaux. Oxford 1983, 107 skk; Duby, G.: Saint Bernard, l'art cistercien. Paris 1976, 10.

61 Simson, O. von: The Cistercian Contribution. In: Monasticism and the Arts. Ed. Verdon, T. G. Syracuse University Press 1984, 115—138.

62 Braunfels 1969, 123 skk; Lawrence, C. H.: Medieval Monasticism. Form of Religious Life in Western-Europe in the Middle Ages. London—New York 1984, 146 skk.

63 Feltevések szerint a kovácsoláshoz használt nehéz kohókala-pács vízi erővel való meghajtását is ők találták fel. Benoit—Wabont 1991, 210.

64 Sancti Bernardi vita prima. Liber II auctore Ernaldo. PL CLXXXV. vol. 4. col. 285.

65 Regula Sancti Benedicti. Caput LXVI; kétnyelvű kiadása Söveges Dávid gondozásában: Pannonthalma 1948, 161.

66 PL CLXXXV. col. 569—574.

67 Ibid. 574.

68 Küsters, U.: Der verschlossene Garten. Volkssprachliche Hohelied-Auslegung und monastische Lebensform im 12. Jahrhundert. Düsseldorf 1985, 271.

69 Evans i. m. 119; Gilson E.: La Théologie mystique de S. Bernard. Paris 1934.

70 Liber Sententiarum S. Bernardi. PL CLXXXIV. col. 1149.

71 Sermones in Cantica. PL CLXXXIII. col. 785. A terminológia jelentéséről: Gilson i. m. 108.

72 Carmen de laude Clarevallis Richardi monachi de Grandisilva. PL CLXXXV. col. 1565.

73 „Operosa saxis claustra comitantur arcus, variumque decus oblectans animam, cinctum triumphantibus lymphis.” Vita S. Philiberti Abbatis Gemeticensis. Idézi: Braunfels 1969, 280.

74 Kivételes esetekben nem a kerengőhöz csatlakozik a kútház. Ilyenkor, mint például Bebenhausenben a négyszögű udvar közepére helyezték a kútát. Schröder, M.: Architektur der Zisterzienser. In: Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit. Bonn 1980, 321.

75 Brooke 1974, 67.

76 Szent Bernát a „Jesu dulcis memoria” című himnuszában:

„Jesu dulcedo cordium
Fons vivus, lumen mentium.”

Idézi: Assunto, R.: Die Theorie des Schönen im Mittelalter. Köln 1982, 199.

77 A szerkesztés az euklideszi geometria négyzetfelezési módszerét követi. Hahnloser, H. R.: Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches m. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek. Wien 1935, 107, Taf. 39 k.

FRAGMENTS OF A 13TH CENTURY FOUNTAIN FROM THE CISTERCIAN MONASTERY OF PILIS

The Cistercian abbey was founded in Pilis following a personal visit by Peter, the abbot of Cîteaux, to Béla III, king of Hungary in 1183 with the purpose of ensuring the same privileges in Hungary as his order was enjoying back in France. The unprecedented rise of the monastery is proven by other than historical data, as well. As is known, the kings of Hungary were wont to entrust its abbots with diplomatic tasks as late as the 14th century, too; in the early 13th century king Imre deposited the money he had allotted for a crusade in this monastery; András II had his first wife, Gertrudis, assassinated in 1213, buried in the abbey.

The monastery was destroyed in the 16–17th century when Central Hungary was occupied by the Turks. The archaeological excavations in the site (the first in 1913 led by Péter Gerecze, the second between 1967 and 1984 headed by László Gerevich) unearthed the foundations of a complex of buildings based on a unified design and completed in a few decades. Both these and the fragments of extremely high quality ornamental statues found in their neighbourhood attest to the Hungarian reception of French early Gothic in the late 12th and early 13th centuries.

The excavations brought to light a dozen fragments now preserved at the Hungarian National Gallery which used to belong to the 13th century fountain of the monastery. Most of them were found in the vicinity of the octagonal fountain house opening out from the south wing of the cloister. Their material is white limestone and another kind of compact, hard limestone traditionally called red marble for its reddish colour quarried near Pilis. Morphologically, these extant fragments and the ones lost since 1913 but known from the excavation documents can be grouped in eight categories.

1. Flat lying blocks carved of hard limestone. Originally, they belonged to the lower section of an object erected on a circular groundplan. On the curved outer side the moldings include a flat vertical section, a groove and a bead. On the top, a thin horizontal band can be seen interrupted by deep mortises. Inside, a slight slope is running toward the centre of the circle. The twice two fragments, both pairs joined along the fractures, are among László Gerevich's finds. Pieces of similar design can, however, be spotted in photos taken in 1913.

2. Fragments of solid red limestone (hereafter: red marble) decorated with foliage. On the side, a concavity introduces a bead followed by a sudden massive projection. On the top, traces of a circular brim can be seen. The overhanging part is decorated with two superimposed layers of leaves. Of the two extant fragments, one is of full height, the other consisting of small details of the bead and the foliage.

3. A red marble fragment belonging to an object of a circular plan. The profile of the side includes a vertical section and a round molding of a quarter circle. On the top there is a horizontal joint; its bottom and inner sides are broken. It is only known from a reconstruction drawing of 1913.

4. Fragments of the red marble brim of a circular object belling out upwards. The tops and bottoms are horizontal planes, with traces of jointure on the latter. On the outside there is a vertical flat molding jutting out from two intersecting grooves. The insides are concave. The larger fragment contains a radial borehole with traces of lead lining in it.

5. An Attic base carved of limestone and placed on a square plinth. A round borehole runs along its vertical axis. It is only known from on-site photos, from the excavation report and the reconstruction drawing of 1913.

6. The fragment of a round limestone shaft with a vertical borehole in the middle, only known from the reconstruction drawing and report of 1913. These suggest that it belonged to the base in point 5.

7. Fragments of the side of a circular basin carved of soft limestone. On the edge of one of the fragments traces of an outward slanting borehole once piercing the side of the basin can be found.

8. Fragments of a square pinnacle of soft limestone adorned with bead moldings at the corners. Traces of a vertical borehole can be discerned in the middle. Black staining can be seen around the edge of the hole. The larger fragment shows traces of holes connecting the central borehole and the sides.

A key to the reconstruction of the edifice is the red marble fragment decorated with foliage (no. 2) whose groundplan can be

completed by mirroring the ornamental pattern and the quadrangular surface of jointure extending into it across the plane of the side. The reconstruction of the groundplan based on the hypothesis of regular repetitions is confirmed by a photo of 1913. This interpretation of the fragment suggests that what we have here is part of a capital of a pier of unusual dimensions (125 cm in width and 14.5 cm in height). It rebrings to the type of piers called "pilier cantonné" in French. It was developed by the architect who planned the cathedral of Chartres around 1194. Probably inspired by a pier composition of Guillaume de Sens built in Canterbury, he surrounded the cores of nave piers with round or polygonal colonettes of alternating form. His idea was soon adopted in Rheims and Amiens with slight modifications. As the fragments reveal, the designer of the Pilis fountain must have had these examples in mind. However, he was not alone with this orientation in that-time Hungarian architecture. Composite piers of similar structure supported the vaults of the Pilis cloister built about the same time as the fountain. Though modelled upon somewhat different examples, the piers of the ambulatory in the second cathedral of Kalocsa, and those of the presbytery in the church of St Stephen the protomartyr at Esztergom are also similar.

The compound pier is assumed to have supported the red marble basin reconstructed from the fragments described in points 3 and 5; the water flowed into the lower basin through holes in its side. The fragments grouped in point 1 belong to the base of this basin. The deep mortises atop suggest that the base carried a tall parapet. All this and an analogy from Maubuisson permit the assumption that it was a fountain with a secondary function: also used as a water tower, that is.

The column with the borehole in the middle, fragments of whose base and shaft (nos 5 and 6) are shown by drawings made in 1913, must have risen from the red marble basin. Presumably, the column of about 30 cm in diameter supported the smallest uppermost basin (no. 7) which was probably crowned by the slender pinnacle (no. 8) also with a hole in its middle.

The fountain was fed by waters from springs dammed up on the mountain side west of the monastery. The water arrived in the cloister through a stone conduit running under the room of the converts. It rose to the level of the pinnacle through the lead pipe in the central axis of the fountain and trickled through four holes into the upper bowl, as one of the fragments testifies. Unmistakable traces of the lead pipe can be found in the discoloured inside of the pinnacle fragments. Excess water was drained from the lower basin through an underground pipe into the covered sewer running along the southern side of the buildings. The water system, just like all other aspects of the monastic complex of Pilis, was strictly adjusted to the scheme of Cistercian architecture.

The fountain rising in three tiers obtained its natural polychromy from the stones applied. The colour contrast of the polished red marble and white stones was used as immanent decoration for architectural structures not only in Pilis but also in several places of that-time Hungary including Esztergom, Kalocsa and Pannonhalma.

The master builders of the fountain can be connected to the workshop engaged on the cathedral of Kalocsa in yet another way. With analogies chiefly in Burgundy (Dijon, Notre Dame), the typical dry abstract ornaments of the capital of pier head are so similar to some carvings of the Kalocsa workshop that the identity of workshops can safely be assumed. According to most recent researches, the reconstruction of Kalocsa cathedral began after 1205 the earliest, and the fountain cannot have been made before the 1210s (the *terminus ante quem* is the completion of the monastery around 1230). One hypothesis for the stylistic correspondence suggests that the masters moved from Pilis to Kalocsa after finishing the fountain, another possible alternative being that a group working for a stretch of time in Kalocsa returned to Pilis to produce the fountain.

Thus, the fragments of the fountain not only confirm the fast and high-quality reception of contemporaneous French architectural types but also provide valuable information as to the relations between workshops of early Gothic art within Hungary.

NÉHÁNY GENOVAI RAJZ A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN

Századunk első évtizedeiben a genovai rajzművészet tudományos feldolgozása meglehetősen elmaradt nemcsak a régi toszkán mesterek rajzai körében végzett kutatások színvonalától, hanem más észak-itáliai művészeti központokban folytatott történeti feldolgozó munka minőségéhez mérten is. Az áttörést néhány, az 1950-es évek folyamán közzétett fontos cikk után Bertina Suida Manning és William Suida Luca Cambiaso-monográfiája jelentette, amely feldolgozta a genovai cinquecento fő alakjának teljes oeuvrét, és festészete mellett, akkor még ritkaságszámba menően, rajzoló tevékenységét is áttekintette. A genovai reneszánsz, manierista és barokk művészet kutatásának nagyarányú fellendülését az 1970-es évektől számíthatjuk, párhuzamos folyamatként értékelve a genovai festészet történetének átfogó és mélyreható feldolgozását, főként itáliai kutatók részéről, valamint az ezzel összekapcsolódó és főként a rajzművészetre kiterjedő kiállítási tevékenységet, mely az 1972-es nagy binghamtoni kiállítással vette kezdetét. Ezek a kiállítások a legutóbbi évekig bezárólag, a genovai rajzművészet számos Genován kívüli nagy bázisát sorra véve, alapos analizisét adták az ott található emlékeknek.[1]

A budapesti Szépművészeti Múzeum genovai rajzainak gyűjteménye — nem mérhetően persze a gazdag firenzei, párizsi, genovai és madridi gyűjteményekhez — szerény, de nem jelentéktelen helyet foglal el a genovai műveket is őrző európai és tengerentúli rajzgyűjtemények sorában. Minőségét és az egyes művészek számarányát tekintve is hasonló az átlagoshoz: a 16. századi genovai rajzművészetet képviselő mintegy hetven rajzból hatvanál több, két fő forrásból, az Esterházy- és a Delhaes-gyűjteményből származó rajz viseli a hagyományos Cambiaso-attribúciót, ám közülük legfeljebb féltucatnyi tekinthető Luca Cambiaso saját kezű munkájának. További mintegy féltucat rajz reprezentálja a genovai késő manierizmus néhány más művészt, Giovanni Battista és Bernardo Castellót, Andrea, illetve Ottavio Seminót, valamint Giovanni Battista Paggit — az ő műveik javarészt az elmúlt két-három évtized során a gyűjteményt meglátogató kutatók, köztük legfőként Philip Pouncey meghatározásai révén kerültek napvilágra és még publikálásra, a meghatározások további pontosítására várnak.

A múzeum genovai rajzainak egy jelentősebb csoportját legutóbb 1965-ben Fenyő Iván közölte, az észak-itáliai rajzokat bemutató válogatásában. Akkor a néhai kiváló rajzkutató Hoffmann Edith, valamint a korabeli nemzetközi rajzkutatás eredményeit felhasználva a genovai iskola hat legjelentősebb 16. századi emlékét tette közzé. A múzeum hagyományosan Luca Cambiaso körébe utalt rajzanyagából Cambiaso saját kezű alkotásaként négy rajzot emelt ki és publikált, kevés híján az összes, mai tudásunk szerint is a művésznek tulajdonítható eredeti rajzot.[2] A Cambiaso-monográfia megjelenése utáni újabb kutatások főként a rajzgyűjtemények katalógusaiban egyhangúan ismétlődő

„Cambiaso köre” vagy „másolat” megjelölést igyekeztek lehetőség szerint feloldani, az alkotó személyét, illetve a művek készítésének idejét és rendeltetését meghatározni. Az alábbiakban öt rajz esetében mi is erre teszünk kísérletet.

Mindenekelőtt a Fenyő Iván kötetébe Cambiaso rajzaiént utolsóként felvett, s az utolsó ítéletet ábrázoló rajz rövid elemzése érdemel meg néhány kiegészítést (1. kép).[3] Ez a lap már származása révén is figyelemre méltó. A gyűjtőpecsétek alapján az eddigi kutatásnak az Esterházy- és a Poggi-gyűjteményen át „a modenai hercegek gyűjteményé”-ig sikerült a provenienciáját követnie. Egy, a közelmúltban közölt modenai gyűjteményi leltár alapján azonban a származás kérdését valószínűleg pontosabban is meghatározhatjuk. Rajzunk leírását ugyanis megtaláljuk IV. Alfonso d'Este (1634—1662) rajzgyűjteményének 1668—69-ben készített leltárában: „Un disegno grande con tela sotto (!) rappresentante il Giudizio Universale”.[4] A Don Giovanni Donzi által készített lista nem tünteti fel a művész nevét, a rajzot azonban a többszáz rajzot tartalmazó kötetek után önálló tételként írja le a jelentősebb művek, Parmigianino, Lelio Orsi, Raffaello, Giulio Romano és Paolo Veronese rajzai társaságában. Ebbe az összefüggésbe jól beleillik a Szépművészeti Múzeum utólag vászonra kásírozott (!) rajza, amely az Esterházy-gyűjteményben már Michelangelo műveként szerepel. A gyűjtőbélyegző a rajz helyét is pontosan megjelöli IV. Alfonz gyűjteményében: a „guardaroba ducale”-ban volt elhelyezve, különálló darabként feltehetően a falra akasztott művek között — erre utalhat a rajz fakult, meglehetősen elpiszkolódott volta is. Egy 1771-ben készült jegyzék, amely a hercegi palotában kiállított (esposti) 249 rajzot foglalja össze, a „Guardaroba ducale”-ban öt rajzot említ meg: Alfonso Taccoli két rajzát, valamint három további rajzot ismeretlen művészekről („d'incert' Autore e di Scuole diverse”).[5] Utóbbiak között lehetett az utolsó ítéletet ábrázoló kompozíció is.

A rajz 1810-ben A. C. Poggi révén már az Esterházy-gyűjteményben bukkant fel. Sorsára az ezt megelőző másfél évtizeden át csak következtetni tudunk. 1796-ban Modenát megszállják a franciák. A hercegi műtárgyállomány egy részét, lajstromozva, a tervezett Napóleon múzeum gyarapítására Párizsba szállítják. A hivatalos tárgyalások ideje alatt a gyűjtemény egyes tárgyai: drágakövek, kámeák, rajzok nyom nélkül eltűntek — később egy részük Rómában bukkant fel. Rajzunk is köztük lehetett.[6]

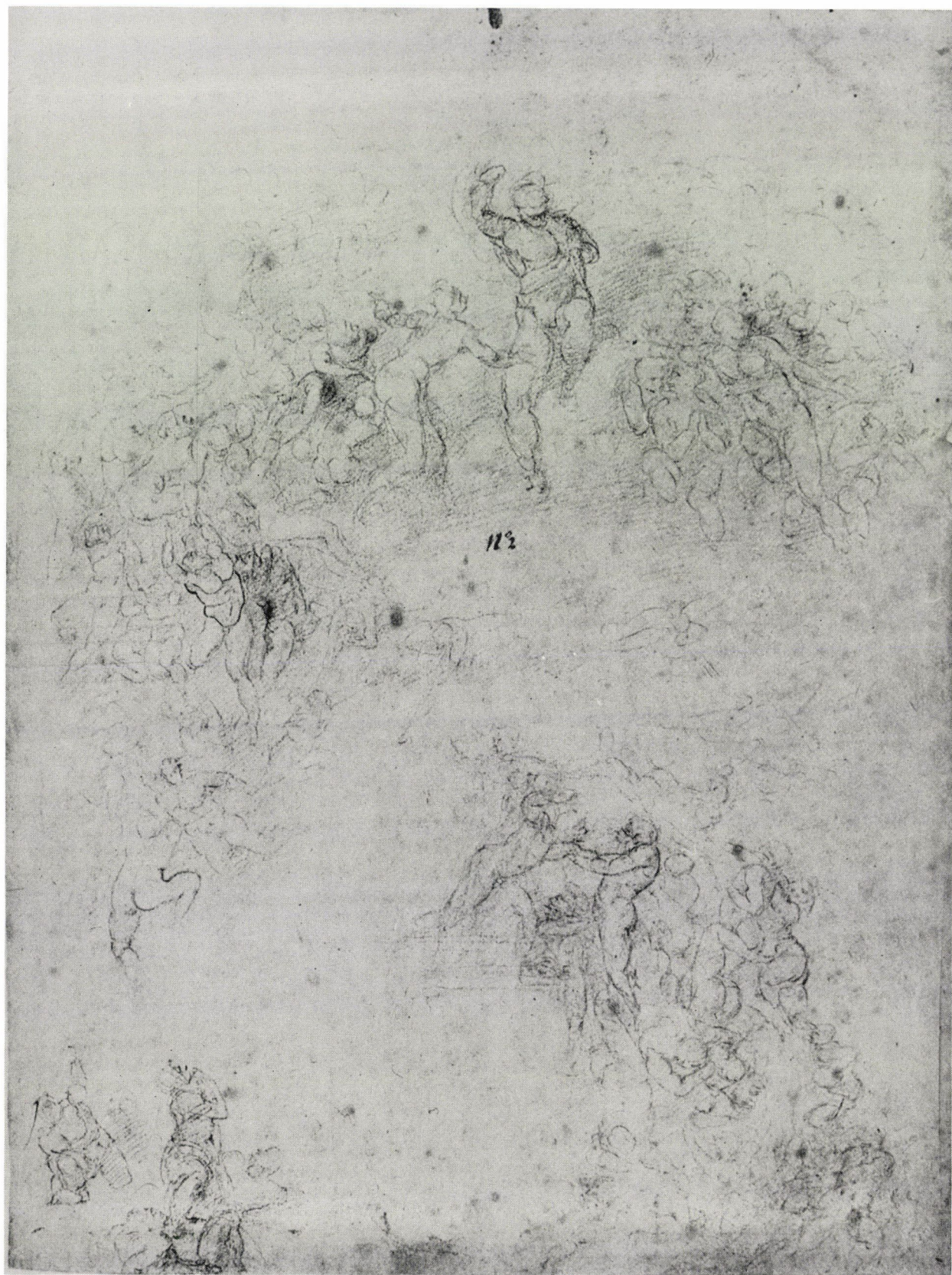
A rajz IV. Alfonso d'Este gyűjteményébe kerülésének módjáról egyelőre nincs semmilyen forrásadatunk. A szakirodalomban megtalálható az a feltételezés, hogy Luca Cambiaso tanítványa, Lazzaro Tavarone halála (1641) után annak örökösei IV. Alfonsónak is adtak el a festő híres, 2000 darabot meghaladó, főként mestere rajzait tartalmazó gyűjteményéből.[7] Hogy Az utolsó ítélet-kompozíció is köztük volt-e, azt egyelőre csak találgathatjuk.



1. Luca Cambiaso: Az utolsó ítélet. Tollrajz. Budapest, Szépművészeti Múzeum



2. Luca Cambiaso: Az utolsó ítélet. Freskó. Chiavari, Santuario di S. Maria delle Grazie



3. Michelangelo: Kompozíciós vázlat Az utolsó ítélet-freskóhoz. Fekete krétarajz. Firenze, Casa Buonarroti

E két művésznév egyike sem látszik ugyan elfogadható végleges megoldást nyújtani, paradox módon mégis úgy tűnik, hogy közülük, bár elvezetni látszik a genovai iskolától, az első mutat a helyes irányba. A rajz tagadhatatlan „genovai-as” sajátosságait felismerve századunk első harmadában a Cambiaso-attribúció kézenfekvőnek tűnhetett, lévén, hogy szinte egyedül ő testesítette meg ezt a jellegzetes, fény–árnyék-hatásokat is alkalmazó dinamikus vonalstílust. Tekintettel a rajz bizarr, manierisztikus stíluslemeire, időben a század közepe táján, Cambiaso stílusfejlődésén belül fiatalkori alkotásai között volna legjobban elhelyezhető — abban a periódusban, amikor Tibaldival való feltételezett kapcsolata leginkább elképzelhető. Ugyanakkor, az általános hasonlóságok mellett, a rajz lazább vonalszerkezete, csillámló, „impresszionisztikusabb” árnyalási technikája alapvetően eltér Cambiaso szigorúbb, konstruktívabb linearizmusától, tömörebb, súlyosabb chiaroscuro-technikájától. A megoldást a művész kilétének meghatározásához, véleményünk szerint, a Louvre egyik rajza segítségével kell keresnünk, még akkor is, ha egyelőre csak tapogatózó próbálkozások feltételes eredményeire számíthatunk.

Mind a komponálás módját, mind az egyes részletformák megoldásait tekintve egyazon kéz munkájának látszik a budapesti rajz, valamint a Louvre (Département des Arts Graphiques) rajza, amely Acis és Galatea történetének egyik epizódját ábrázolja (6. kép). A budapestihez hasonlóan nagy méretű, ugyanazzal a technikával készült párizsi kompozícióvázlat, illetve modello Luca Cambiaso műveként szerepelt a rajzgyűjteményben egészen 1985-ig, amikor a genovai rajzok csoportjával együtt egy kevésbé ismert művész, Nicolosio Granello rajzaként került kiállításra.[18] Granello, akinek életéről és műveiről Soprani igen röviden tudósít és számos pontatlan, ellentmondásos adatot közöl, csak az elmúlt két évtized során került a kutatások előterébe. Mindmáig egyetlen festői munkát sikerült több-kevesebb bizonyossággal nevéhez kapcsolni: Adamo Centurione peglii palotája (ma tengerészeti múzeum) egyik termének az 1550-es évek elején készített freskóciklusát.[19] A nemrégiben restaurált freskók stílusa a század közepén a Giovanni Cambiaso és a fiatal Luca által képviselt, a Perino del Vaga, Giulio Romano, valamint a Michelangelo-követő római manieristák döntő hatása alatt kialakult festői irányzathoz áll legközelebb, annak sajátosan bizarr, kissé provinciális változata. A festmények rendkívül eleven, a friss restaurálás után majdhogynem harsánynak tűnő színezése Soprant is megragadta: „una tal mistura di colori, che sente di quel maestoso, e di quel vivace, ch'era proprio degli antichi più eccellenti Professori”.[20] Nicolosio Granellónak egyetlen hiteles festményével összekapcsolható vagy más módon dokumentált rajza sem ismert, s a párizsi katalógus szerzőinek kísérlete két rajz feltételesean Granellóként történő publikálásával első lépésnek tekinthető a század közepén működő kisebb genovai mesterek rajzművészetének rekonstruálásához. A vállalkozás kedvező visszhangot váltott ki a kutatók körében[21], s ha a figyelem a továbbiakban erre a sajátos modorú rajzcsoporthoz irányul, amelynek a budapesti rajz is a tagja, a várható eredmény a századközépi genovai manierizmus számos kérdésén belül Giovanni Cambiaso, valamint Luca fiatalkori munkásságának pontosabb tisztázása is lehet.

A Szépművészeti Múzeum rajzának pontosabb meghatározásához természetesen elengedhetetlen lesz témájának, rendeltetésének megállapítása is, amire eddig nem került sor. A „Haldokló férfi”-t ábrázoló jelenetet a részt vevő többi szereplő alapján feltehetőleg az antik történelem vagy mitológia megfelelő epizódjai között kell keresnünk, egy



4a–b. Michelangelo: Kompozícióvázlatok a San Lorenzo homlokzatához készült modellről. Tollrajz. Firenze, Casa Buonarroti



4c. Michelangelo: Tanulmány Vénusz és Amor-kompozícióhoz. London, British Museum



5. Nicoloso Granello: *Meleager halála*. Lavírozott tollrajz. Budapest, Szépművészeti Múzeum

olyan történetben, amelybe beleillenek a rajzon ábrázolt személyek, események. Itt ugyanis egy összeroskadó (feltehetőleg haldokló) férfira mutató nőalakot látunk, aki két-ségbeesetten (?) fordul egy koronás férfi, nyilvánvalóan király felé. A mitológia a korabeli képzőművészetben is gyakran ábrázolt témái közül a Meleager halálát leíró ovidi-

usi történet az, mely, úgy tűnik, legjobban megfelel a rajzon ábrázolt jelenetnek. Oeneus, calydoni király és Althaea fiát, Meleagrost saját anyja juttatja halálba testvérei megölése miatt azáltal, hogy a végzetes, a Párkák által a fia életéhez rendelt fahasábot a tűzbe veti:



6. Niccolò Granello: *Acis és Galatea*. Lavírozott tollrajz. Paris, Louvre

„Mitssem tud Meleagruos, e lángtól messze, de mégis felgyúl tőle, a bensőjét vak lángok emésztik, érzi; de nagy kínján diadalt vesz hősi erénye. Gyászol azonban, amért sebnélküli gyáva halállal vész, s Ancaeusnak sebeit dicséri, irigyl; nyögve idős apját, a fivéreit és a szemérmes hűgokat is szólítja halódva, meg ágybeli társát, meglehet, anyját is. Növekednek a lángok, a kínok, majd meg lankadnak; s kialsznak végül is együtt.”[22]

Ennek a témának festészeti ábrázolását egyelőre nem sikerült megtalálnunk sem Nicoloso Granello, sem a század közepén működő más genovai festők ismert művei között, sem a festészetüket összefoglaló Soprani leírásaiban. A kompozíció valószínű rendeltetésének megállapításában azonban talán segítségünkre lehet egy másik biográfus, Malvasia, a bolognai festészetről írt összefoglaló munkájában. Malvasia Tibaldi műveinek ismertetése során szükségesnek érzi, hogy külön, rövid összefoglalást adjon kis méretű, „magántermészetű” műveinek egy csoportjáról, amelyet egyéb források addig figyelmen kívül hagytak: „quelle piccole e private opere che, come occulte, non furono memorate da gli autori”. [23] Ezek között több kandalló fölött elhelyezett festményt említ meg, mitológiai tárgyúakat, amelyek témája természetesen valamilyen módon összefüggésben áll a tűzzel. Ilyenek: Venus, Vulcanus műhelyében, Prometheus ellopja a tüzet az istenektől, Medea és Jason története — és természetesen Meleagros halála, az eléggő fahasábok révén. Hasonló jellegű szerényebb, kevésbé igényes megbízásokat, a homlokzat-festményekhez hasonlóan nyilvánvalóan főként fiatalabb, kezdő művész korában feltehetően minden korabeli festő teljesített,

anélkül, hogy azok a későbbi életrajzi leírásokban külön említésre kerültek volna. Minden bizonnyal kandalló fölé szánták anélkül, hogy erre bármiféle utalást találjunk a forrásokban, azt a Vulcanus műhelyét ábrázoló festményt, amelyet az újabb kutatás sorolt a fiatal Luca Cambiaso munkássága körébe[24] — és hasonló festményhez, esetleg freskóhoz készülhetett a budapesti rajz is.

Soprani elbeszélése szerint Galeazzo Alessi (1512—1572), a század közepétől Genovában működő perugiai építész ösztönözte Cambiasót a következő „stílusváltásra”: „esortato a dismettere quella gigantesca maniera; mentr’essa mancava in alcuna parte di grazia, e di leggiadria”. Luca megfogadta barátja tanácsát „adattandosi da indi innanzi ad un colorire più soave, e ad un disegnar meno stravagante”. [25] Az 1550—60-as évek folyamán Luca Cambiaso festői stílusa valóban megváltozott, s részint a bergamói származású Giovanni Battista Castello, részint a pármai és a velencei festészet erősödő hatása alatt lágyabbá, festőibbé, színesebbé vált. Correggio, Parmigianino és Tiziano hatása érződik azokon a kis méretű olajfestményeken is, amelyeket ekkor nagyobb számban készített magán megrendelők számára. Ezek a képek többnyire a görög és római mitológia szerelmi történeteinek köréből merítik témájukat, fő forrásuk, amennyiben nem valamely más művész festménye inspirálta őket, általában — mint fentebb is — Ovidius.

Az Átváltozások X. könyvében (519—559. és 708—739. sor) található a Venus és Adonis szerelmét és Adonis halálát leíró mítosz, amelynek, kortársaihoz hasonlóan, Cambiaso is több epizódját ábrázolta. Az 1560—70 körüli években készült Adonis halálát ábrázoló kompozíciókat a Cambiaso-monográfiában találhatjuk meg összegyűjtve; legis-



7. Luca Cambiaso: Adonis halála. Olajfestmény. Róma, Galleria Nazionale

mertebb, fennmaradt változatuk a római Galleria Nazionale festménye (7. kép).[26] A szerzők a képhez féltucat, különböző gyűjteményekben található vázlatrajzot említnek, ez a csoport azonban meglehetősen heterogén, és úgy tűnik, nem is kapcsolódik teljes mértékben közvetlenül a római festményhez. Egy további budapesti rajz vizsgálata kapcsán az Adonis halála-témák változatai és a velük összefüggésbe hozható ismert rajzok viszonya talán tovább pontosítható (8. kép). A Galleria Nazionale olajképe mellett Suida Manning és Suida három további, elveszett festmény-változatot sorol fel: egy a halott Adonist karjaiban tartó Venust, egykor a párizsi királyi palota galériájában (az orléans-i hercegek galériájában), amelyet G. M. Le Villain rézmetszete őriz; egy hasonló jelenetet, a három Grácia társaságában, hajdan G. Vincenzo Imperiale genovai gyűjteményében, amelynek kompozícióját J. G. Prestel rézkarcja őriz; s végül ugyanabban a gyűjteményben egy „Adone morto in braccio a Venere” címet viselő további festményt, amelynek kompozícióját nem ismerjük.[27] A római festmény kapcsán a szerzők által felsorolt hat vázlatrajz[28] közül a Louvre négy rajza valójában nem függ össze ezzel a kompozícióval: a 9330 és 9331 leltári számú kompozíciók az elveszett párizsi festmény vázlatai, a 9334-es számú rajz egy Venus és Adonis szerelmi enyelgését ábrázoló festményhez készült (Róma, Galleria Borghese), amíg a 9333 leltári számú rajzon ábrázolt két személy nem Venus és Adonis, hanem Venus és Amor.[29] A Galleria Nazionale kompozíciójához valamelyest közelít az Uffizi rajzgyűjteményének 13676 számú rajza, amely azonban minősége alapján inkább másolatnak tekinthető.[30] Az eredeti vázlat, amelynek hollétét nem ismerjük, lehetett talán a kompozíció fejlesztésének korai változata (amely nyilvánvalóan egy Pietà-kompozícióból nyerte eredetét), azonban a régi

leltárkönyvi leírás alapján az sem lehetetlen, hogy ez a kompozíció-változat felel meg az elveszett harmadik festménynek. A Suidaék által felsoroltak közül a Louvre 9328-as lapja közelíti meg leginkább a Galleria Nazionale-beli festmény kompozícióját, ez azonban rendkívül gyenge minőségű másolat (9. kép). Ugyanez a kompozíció található meg egyébként, részletekbe menő egyezésekkel, hasonlóan gyenge minőségben a Louvre további két rajzán (ltsz. 9329, 9332) (10. kép) és a darmstadti Hessisches Landesmuseum AÉ 1354 számú lapján is — s végül ezt a kompozíciót őrzi a Szépművészeti Múzeum 2050 leltári számú rajza, amely apróbb részleteiben eltér, minőségét tekintve pedig kiemelkedik az első négy rajz összefüggő köréből (8. kép).[31] Jóllehet a stílus különbségek a vonalstruktúrában, az alakok, a táj számos részletében kizárják azt a lehetőséget, hogy a budapesti rajzban Cambiaso eredeti művét fedezzük fel, kétségtelenül a körében keletkezett, az ő vázlatrajza által inspirált, már önálló stílussal rendelkező tanítvány vagy munkatárs „ujjgyakorlatát” kell benne látnunk, megfelelően a Cambiaso-műhelyben élő, a rajzoló tevékenység kultuszát ápoló szokásoknak.[32] A néhány gyűjtemény átnézése során talált viszonylag nagyszámú, csaknem egybevágó másolat világosan arra utal, hogy Cambiaso eredeti vázlatát fontos, a műhelyben folyó művész-képzésben gyakran felhasznált, vagy a genovai festőiskolában igen népszerű művének kell tekintenünk — amely egyszer talán még felbukkanhat valamelyik rajzgyűjtemény anyagában. Az elveszett vázlatrajznak mindenesetre másolatai is — sokat megőrizve az eredeti mű alak- és rajzstílusából — megerősítik azt az álláspontot, amely a kompozíció kialakulási folyamatában Correggio művészetének tulajdonít döntő hatást.

A Szépművészeti Múzeum rajzgyűjteményében a Luca Cambiaso utáni másolatok között is található egy eddig meghatározatlan témájú érdekes kompozíció (11. kép). A rajz az Esterházy-gyűjteményből Cambiaso műveként került a múzeumba, s a hátoldalán található jellegzetes sorszám alapján megállapítható, hogy eredetileg a Praun-gyűjteménybe tartozott.[33] A gyűjtemény nemrégiben előkerült árverési katalógusából az ábrázolás témája is kiderül: A zsidók elfogyasztják a pászkavacsorát. A katalógusban szereplő attribúció, Andrea del Sarto, természetesen elfogadhatatlan.[34] A kompozíciónak eddig további két változatát sikerült megtalálnunk a párizsi École des Beaux-Arts, illetve az Uffizi rajzgyűjteményében (12–13. kép).[35] A budapesti és a párizsi rajz csak kevéssé tér el egymástól, mindkettő Cambiaso jellegzetes „geometrizáló” modorú kompozíció-vázlata, késői korszakának hűvös, klasszicizáló stílusú terméke. A párizsi rajz, az egyes részletek megoldásaiból ítélve, valamelyest jobb minőségű, mint a budapesti, s minden bizonnyal időrendben is megelőzi azt: a négyszögletes képmező felső sarkainak ferde levágása a budapesti lapon feltehetőleg azzal a céllal készült, hogy a kompozíciót egy ilyen formájú képtábla vagy falszakasz kitöltésére alkalmassá tegye. Az Uffizi rajza jellegében és egyes részleteiben is valamelyest eltér az előző két rajztól. A rajzoló — az egyes részletek gyengeségei Cambiaso körében működő másolóra utalnak — itt az alakokra koncentrált, és a környezet jelzése nélkül készített részletesebben kidolgozott csoporttanulmányt az asztalt körülálló, a vándorlásra felkészült, s a bárányt fogyasztó zsidókról. A két kompozíció-variáns egymáshoz való viszonya nem határozható meg egyértelműen — mindenesetre az asztal előtt álló két alak tükröképesen, megfordítva került felhasználásra a későbbi változaton. A témának ilyen zárt, tömör megfogalmazása középkori ikonográfiai típust



8. Luca Cambiaso után: Adonis halála. Lavírozott tollrajz. Budapest, Szépművészeti Múzeum

követ (14. kép), időben közelebbi és igen rokon megoldással viszont Vasari körében találkozunk: az arezói S. Maria plébániatemplom oltárának (1563, ma a Badiában) egyik predelláján. Nem lehetetlen, hogy Cambiaso 1575-ös firenzei vagy 1582-es római útja során Toszkánában ismerkedett meg ezzel a kompozíció-típussal.[36]

A zsidók pászkavacsorája-kompozíció a korabeli egyházi művészetben önmagában igen ritkán fordult elő: mint az Utolsó vacsora tipologikus előképe, az oltáriszentség szimbóluma, többnyire meghatározott ábrázolások körében volt található.[37] Ha éppen nem nagyobb ciklus része volt, leggyakrabban három további ótestamentumi jelenet ábrá-

zolása kísérte: A mannaeső, Ábrahám és Melkizedek áldozata, valamint Illés prófétát az angyal táplálja. A négy jelenet általában az Utolsó vacsora vagy más, az oltáriszentséget jelképező újszövetségi téma ábrázolása kíséretében szerepelt. Cambiaso ránk maradt festményei között nem találkozunk a pászkavacsora ábrázolásával, s a munkásságával kapcsolatos leíró forrásokban, illetve a publikált dokumentumokban sem találunk utalást ilyen megbízásra. Az imént felsorolt kísérő témák néhány, művei között fellelhető ábrázolása sem hozható közvetlen kapcsolatba a budapesti rajz kompozíciójával. A festő utolsó korszakának, spanyolországi tevékenységének vizsgálata révén



9. Luca Cambiaso után: Adonis halála. Lavírozott tollrajz. Paris, Louvre



10. Luca Cambiaso után: Adonis halála. Lavírozott tollrajz. Paris, Louvre

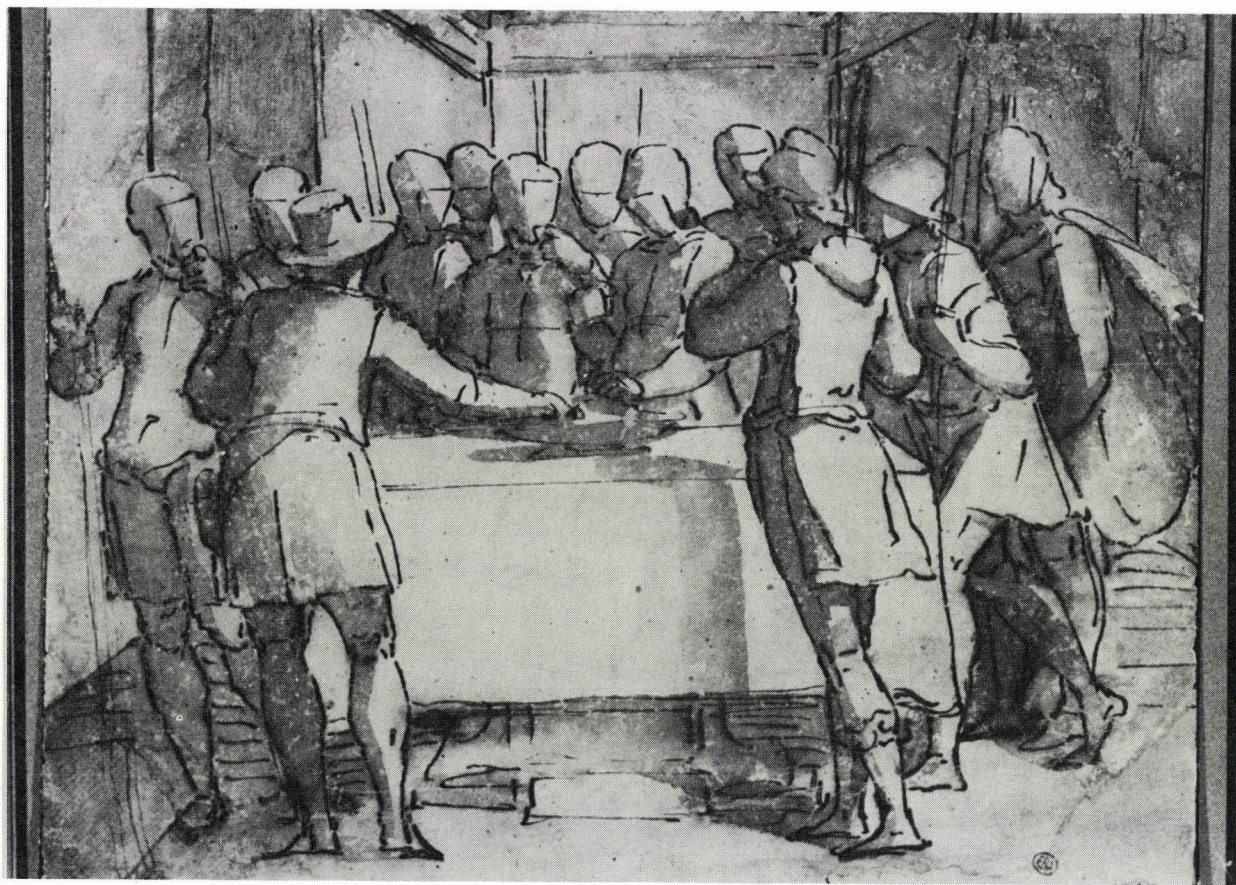
azonban talán mégis felfedezhetők olyan nyomok, melyek alapján megkockáztatható egy feltevés a rajzkompozíció céljával, rendeltetésével kapcsolatban.

Cambiaso II. Fülöp hívására 1583-ban Madridba költözött fiával, Orazióval és legközelebbi tanítványával, Lazzaro Tavaronéval. Rövidesen bekövetkező haláláig, 1585-ig az Escorial kolostoregyüttes festészeti díszítésén dolgozott, követve itt korábbi munkatársát, G. B. Castellót (megh. 1569-ben), illetve csatlakozva annak ott maradt munkatársaihoz.[38] Cambiaso halála után 1586-tól Pellegrino Tibaldi költözött Madridba és vette át az Escorialban folyó munkák, s az ott dolgozó itáliai festőcsoport vezetését. Tibaldinak a Szent Lőrinc-templom számára végzett munkái között található négy festmény is, amelyeket a sekrestye számára készített, s amelyek a fent említett ótestamentumi témákat ábrázolják, köztük a zsidók pászkavacsoráját.[39] A források utalnak arra, hogy Tibaldi több alkalommal, így itt is, együtt dolgozott G. B. Castello és Cambiaso Madridban maradt munkatársaival, köztük Fabrizio Castellóval és Lazzaro Tavaronéval. Arra is volt példa, hogy Cambiaso által megkezdett munkát félbehagyatott, és azt saját elképzelése szerint fejezte be.[40] Nem teljesen kizárt tehát, hogy a sekrestyének az oltáriszentségre utaló díszítésein Cambiaso kezdett el dolgozni, majd halála után ez a megbízás is teljes egészében átkerült Tibaldi kezébe. A budapesti rajz e munka dokumentuma lehet — s ezen a ponton igen figyelemre méltó Mary Newcome megjegyzése a párizsi rajzzal kapcsolatban. Giulio Bora könyvéről írt recenziójában ugyanis felveti annak lehetőségét, hogy ez a kompozíció, egyes modorbéli sajátosságaiból következtethetően, esetleg Lazzaro Tavarone rajza is lehetne.[41] Ugyanez a feltevés talán még több joggal megkockáztatható a budapesti rajz esetében: annak Cambiaso mércéjével mért gyengeségei, viszonylagos erőtlensége, modorossága, anorgánikus jellege talán Tavarone korai stílusának jellemzője, amely, mint Sopranitól tudjuk, legjobb pillanataiban csak nehezen volt megkülönböztethető Cambiaso stílusától.[42] Nyilvánvalóan ezzel függ össze, hogy mindmáig egyetlen fiatalkori rajzát sem sikerült azonosítani. A budapesti rajz, vagy legalábbis a Pászkavacsorával összefüggő rajzok valamelyike, talán alapul szolgálhat majd a későbbi meghatározásokhoz.

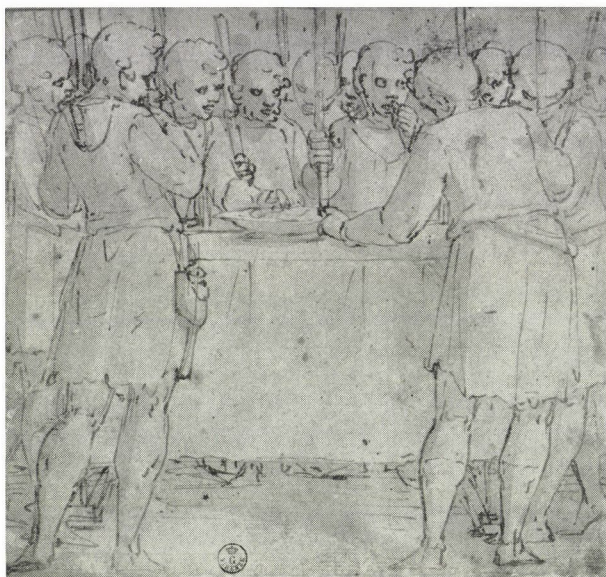
A késő manierista stílusperiódust Genovában lezáró és a barokk művészeire nagy hatást gyakorló festő áll korszakunk végén, bár tevékenysége átnyúlik a következő század első évtizedeire is. Giovanni Battista Paggi, akit mozgalmas élete, a genovai művésztsadalomban elfoglalt sajátos helyzete, s nem utolsósorban a toszkánai festészet újabb eredményeit is szülővárosába közvetítő tevékenysége, valamint művészetelméleti munkássága a századforduló egyik meghatározó alakjává tett Genovában, jóllehet céhszerű, szabályos művészképzésben nem részesült, festészetében alapvetően Cambiaso művészetéhez kapcsolódott.[43] Ez magyarázza, hogy bár más művészi irányzatok által is befolyásolt stílusa mind világosabban elválik szellemi mesterétől, a különböző gyűjteményekben található rajzai kezdetben ugyancsak beleolvadtak a Cambiaso-követők névtelen tömegébe. A szórványos attribúciós kísérletek mellett Paggi rajzstílusának meghatározására a legfontosabb lépést Mary Newcome közelmúltban megjelent cikke jelentette, melyben a művész első periódusának, az 1600 előtti éveknek, a Genovából történt száműzetése időszakának rajzait foglalja össze.[44] Az általa összegyűjtött anyagot egy további rajzzal egészítjük ki, ezúttal nem a Szépművészeti Múzeum gyűjteményéből, hanem a linzi városi múzeumból.



11. Luca Cambiaso után Lazzaro Tavarone (?): A pászkavacsora. Lavírozott tollrajz. Budapest, Szépművészeti Múzeum



12. Luca Cambiaso vagy Lazzaro Tavarone: A pászkavacsora. Lavírozott tollrajz. Paris, École des Beaux-Arts



13. Luca Cambiaso köre: A pászkavacsora. Tollrajz. Firenze, Uffizi

Az 1991-ben Linz-Nordico, Stadtmuseumban rendezett, 16. századi itáliai rajzokat bemutató kiállítás katalógusában szerepel egy Adonis halálát ábrázoló vázlat, Cambiaso utáni másolatként (15. kép).[45] A rajz — véleményünk szerint — a rajta szereplő feliratok, valamint a Soprani által közölt életrajzi adatok alapján Paggi műveként határozható



15. Giovanni Battista Paggi: Adonis halála. Lavírozott tollrajz. Linz-Nordico, Stadtmuseum



14. „S” mester (16. század eleje): Az utolsó vacsora. Rézmetszet

meg, és hézagmentesen beilleszthető ifjúkori „itineráriumba”. Soprani szerint ugyanis Paggi, Genovából történt száműzetése után (mely a dokumentumok szerint 1581 őszére kellett, hogy essék) rövid időre megállt Pisában, ahol Piombino hercegnője számára Adonis siratását ábrázoló festményt készített.[46] A festménynek azóta nyoma veszett. A linzi rajz, mely stílusában megegyezik a művész több, ebből az időből származó rajzával, ha helyesen oldjuk fel a rajzon található monogram-szignatúrát is, egyértelműen az elveszett festmény vázlataként jelenik meg előttünk. A kompozíció bal alsó sarkában található monogramot ugyanis nyilvánvalóan GP-nek (és nem SP-nek) kell olvasnunk; hasonló monogramot találunk például az Uffizi 7312 S, ugyancsak 1581-ben készült rajzán.[47] A kép háttérében felfedezhető a Soprani által leírt jelenet néhány vonallal odavetett vázlata is: amorettek üldözik a gyilkos vadkant, a kompozíció alatt pedig a mű ajánlása olvasható: „Alla Signora di Piombino”. Meg kell jegyeznünk: a rajz számos részletének ügyefogyott gyöngesége, különösen a rövidülésben ábrázolt Adonis elrajzolt arányai nagyon is eszünkbe juttatják, hogy egy fiatal autodidakta festő első műveinek egyikével állunk szemben. Ha Cambiaso — mint Soprani írja — valóban rendíthetetlen kitartással buzdította őt a művészi pálya vállalására, ugyancsak szüksége lehetett művészi ösztönére, éleslátására, hogy ilyen és hasonló rajzok alapján megsejtse pártfogoltjában a következő genovai festőgeneráció egyik eljövendő vezéralakját.

Zentai Loránd

Köszönetemet fejezem ki Catherine Monbeig Goguelnek, Françoise Viatte-nak (Páris, Louvre, Département des Arts Graphiques), Emmanuelle Brugerolles-nak (Párizs, École des Beaux-Arts), Annamaria Petrioli Tofaninak, Gianvittorio Dillonnak, Lucia Monaci Morannak (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi) és Simonetta Prosperi Valenti Rodinónak (Róma, Gabinetto Nazionale delle Stampe) a gyűjteményeikben nyújtott támogatásukért; a firenzei Kunsthistorisches Institutnak és a római Bibliotheca Hertzianának a könyvtár és fotótár használatának engedélyezéséért, továbbá Mario di Giampaolónak és Anchise Tempestininek baráti segítségükért. Párizsba, Rómába és Firenzébe tett tanulmányutamat a Magyar Tudományos Akadémia OTKA-programja és a Szépművészeti Múzeum vezetőségének támogatása tette lehetővé.

1 *Suida Manning, B.—Suida, W.*: Luca Cambiaso, la vita e le opere. Milano 1958. Az irodalom áttekintését 1980-ig lásd: *Fusconi, G.*: Revisione degli studi sui disegni genovesi tra cinquecento e settecento. Bollettino d'arte, 65, 1980, 6, 57—76. Az 1980-as évek fontosabb kiállításai: Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe (*Fusconi, G.*), Genova—Roma 1980; Le dessin à Gênes du XVI^e au XVIII^e siècle (*Newcome Schleier, M.—Monbeig Goguel, C.*), Cabinet des Dessins, Musée du Louvre. Paris 1985; Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo (*Newcome Schleier, M.*), Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Firenze 1989. Összefoglalóan: La pittura a Genova e in Liguria. 2. kiadás. Genova 1987, illetve *Boggero, F.*: La pittura in Liguria nel Cinquecento, in La pittura in Italia. Il Cinquecento. 1. kötet. Milano 1988, 19—36, a korábbi irodalommal.

2 *Fenyő, I.*: Norditalienische Handzeichnungen aus dem Museum der Bildenden Künste. Budapest 1965, 73—75.

3 *Fenyő, I.* m. 75, 43. kép. Ltsz. 1801. Toll, sötétbarna tinta, papír, vászonra és azzal együtt kartonra kasírozva. 400 × 294 mm.

4 *Bentini, J.*: Disegni della Galleria Estense di Modena. Modena 1989, 39. (Documento IV. Modena, Archivio di Stato, Fondo Estense, Inventario del Cav. Donzi, 1668—1669.)

5 *Bentini, J.* m. 46. (Documento X. Modena, Archivio di Stato, Camera Ducale-casa-guardaroba. Indice generale dei disegni esposti, 1771.)

6 *Bentini, J.* m. 31.

7 *Ragghianti Collobi, I.*: Lazzaro Tavarone disegnatore. Critica d'arte 1. 1954 (5), 439.

8 A chiavarii freskóról: *Rotondi, P.*: Appunti sull'attività giovanile di Luca Cambiaso. Quaderni della Soprintendenza alle Gallerie ed Opere d'Arte della Liguria 4. Genova 1956, 39, 22. jegyzet, 42. kép; *Suida Manning—Suida, I.* m. (1. jegyzet), 109, 13. kép; *Calì, M.*: Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento. Torino 1980, 175—180; *Magnani, L.* in Omaggio a Luca Cambiaso. Restauri e proposte. Genova 1985. 3. sz., 21—26. A budapesti rajz kartonjára írt megjegyzéséből kitűnik, hogy Fenyő Iván később felfigyelt a rajz és „Suida, fig. 13” hasonlóságára, de nem vont le következtetést a két kompozíció viszonyával kapcsolatban.

9 A Rotonditól származó attribúcióról lásd még *Magnani, I.* m. 23.

10 *Soprani, R.—Ratti, C. C.*: Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi. 1. kötet. Genova 1768, 77—80.

11 A kérdéssel összefoglalóan *Magnani, I.* m. 23—25.

12 A metszetek felsorolását lásd *Steinmann, E.*: Die Sixtinische Kapelle. 2. kötet. München 1905, 789—792.

13 Firenze, Casa Buonarroti 65 F recto. — *Tolnay, C. de*: Corpus de Disegni di Michelangelo. 3. kötet. Novara 1978, 347. sz.

14 Michelangelo Draftsman. (*Hirst, M.*) National Gallery of Art, Washington 1988, 51. sz., 123; illetve *Tolnay, C. de*: Michelangelo. 5. kötet. The Final Period. Princeton 1960, 114, 39. jegyzet.

15 Vö. *Tolnay, I.* m. 46 (a Pietro Aretinónak küldött vázlatokról), illetve *Hirst, M.*: Michelangelo and his Drawings. New Haven and London 1989, 17—18 (a Michelangelo által elpusztított rajzokról).

16 *Hirst, I.* m. 26—28.

17 Ltsz. 1802. Toll, barna tinta, lavírozva. 473 × 400 mm. Kiállítva a Szépművészeti Múzeumban: Miniatúrák és olasz rajzok. (*Hoffmann E.*) Budapest 1930, 147. sz.; Rajzoló eljárások. (*Hoffmann E.*) Budapest 1934, 73. sz. — Cambiasóként; Velencei és egyéb észak-itáliai rajzok. (*Fenyő I.*) Budapest 1960, 143. sz. — kérdéses Cambiasóként. Fenyő Iván későbbi javaslatai a rajz leírókartonján olvashatók.

18 Le dessin à Gênes ... i. m. (1. jegyzet) 12. sz.

19 *Soprani, I.* m. (10. jegyzet) 73—75, illetve *Pessa Montagni, L.*: Gli affreschi della Villa Doria di Pegli: un unicum del Cinquecento genovese. Paragone 1986, 437. sz., 3—24 (a korábbi irodalom összefoglalásával).

20 *Soprani, I.* m. 74.

21 Lásd *Turčić, L.* recenzióját a párizsi kiállításról in: Master Drawings 24. 1986, 244 és *Pessa Montagni* cikkét, i. m. 24, 29. jegyzet. Vö. továbbá *Newcome, M.*: Genovese Drawings in Weimar. Arte cristiana 77. 1989, 734. sz., 385—386, 1. sz. fejtegetéseivel.

22 *Publius Ovidius Naso*: Átváltozások. Metamorphoses. Ford. Devecseri G. Budapest 1964, 239. (VIII. könyv, 515—523. sor)

23 *Malvasia, C. C.*: Felsina Pittrice ... con aggiunte di G. Zanotti. 1. kötet. Bologna 1841, 154—155. A Meleagros halálát ábrázoló freskó a Paselli-palotában elpusztult, azonban nemrégiben *J. Winkelmann* egy rajzot publikált, mely feltételezése szerint az említett freskóval összefüggésben készült [in: Pittura bolognese del' 500 (*Fortunati Pietrantoni, V.* ed.) 1. kötet. Bologna 1986, 481—482, 504. (képpel: Uffizi, 12153. sz.)]. *Malvasia* leírása mindezenre alátámasztja feltételezését. A budapesti rajz a történet egy másik aspektusát mutatja be. A két rajz stílári összevetése ugyancsak ellene szól annak a feltevésnek, hogy a budapesti rajz Tibaldi műve lenne.

24 *Rotondi, I.* m. (8. jegyzet) 39, 41. kép, illetve *Suida Manning—Suida, I.* m. (1. jegyzet) 99, 14. kép.

25 *Soprani, I.* m. (10. jegyzet) 80.

26 *Suida Manning—Suida, I.* m. 146, 340. kép.

27 *Suida Manning—Suida, I.* m. 166, 121. kép; 89, 128. kép. Az egykor V. Imperiale gyűjteményében lévő festményhez készült vázlat a frankfurti Städtisches Kunstinstitutban található — vö.: Italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts (*Malke, L. S.*) Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1980, 30. sz. alatt a rézkarccal összefüggésben közölve, anélkül azonban, hogy utalás történnék az elveszett festményre.

28 *Suida Manning—Suida, I.* m. 146.

29 *Suida Manning—Suida, I.* m. 114. kép.

30 Vö. *Ragghianti Collobi, L.*: Luca Cambiaso disegnatore. Critica d'arte 1. 1954 (3), 244.

31 A Louvre-beli három másolat szintén lavírozott tollrajz (n. 9328 — 275 × 205 mm, n. 9329 — 297 × 210 mm, n. 9332 — 295 × 220 mm). A darmstadti rajz fényképe a római Bibliotheca Hertziana fotótárában látható, 374035. sz. alatt (lavírozott tollrajz, 276 × 210 mm). A Szépművészeti Múzeum rajza az Esterházy-gyűjteményből Cambiaso műveként került a rajzgyűjteménybe. Toll, barna tinta, lavírozva, 235 × 220 mm. Az eredetileg négy-szögletes kompozíció — talán sérült — sarkait később egyenlőtlően levágták. A Palazzo Barberini festményének kompozíciójához alapvető elrendezésében ugyancsak közel álló, bár kisebb részleteiben lényegesen eltérő vázlat található Besançonban is (Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. nr. 1472), Cambiaso rajzaként (vö.: Italienische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts (*Widauer, H.*). Graphische Sammlung des Stadtmuseums, Linz-Nordico 1991, 93]; ennek gyengébb másolata Bremen, Kunsthalleban, no. 55/298, fényképe a firenzei Kunsthistorisches Institut fotótárában, 359249. sz. alatt.

32 *Soprani, I.* m. (10. jegyzet) 82. A kissé merev, töredezett kontúrok alapján nem teljesen lehetetlen, hogy a Louvre 9328. vagy 9329. sz. rajzában Cambiaso legközelebbi tanítványa, Lazzaro Tavarone (lásd később) korai rajzstílusának dokumentumát őrizzük. Egyes stílusjegyek számbavételével a budapesti rajzzal kapcsolatban *Mary Newcome* Cambiaso fia, Orazio nevét tartja

elképzelhetőnek — későbbi tanítványa, Ansaldo stílusából visszavetítve (levélbeli közlés, 1991. október 6.). Dr. Newcome-nak a szíves konzultációkért ezúton mondok köszönetet.

33 „Szavazás vagy összeesküvés”, ltsz. 2053. Toll, barna tinta, lavírozva, fekete krétanyomok. 231 × 335 mm. A Praun- és az Esterházy-gyűjteményből. A versón: 156, 251 és 22. számok, régi írással: 1. o cenaro, illetve: Andrea del Sarto.

34 Catalogue d'une collection de dessins de peintres italiens, allemands et des pays-bas qui se trouvent dans le célèbre cabinet de M. Paul de Praun et qui est maintenant à vendre au magasin des Frauenholz et comp. à Nuremberg 1804. no. 251. „Les Israélites mangent l'agneau pascal, esquisse à la plume et lavé en bistre.” A katalógus kópiáját Katrin Achilles bocsátotta a Szépművészeti Múzeum rendelkezésére.

35 Párizs, École des Beaux-Arts, Coll. Masson, no. 2283. Toll, barna tinta, lavírozva, 210 × 290 mm, illetve Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 2136 F. Toll, barna tinta, 163 × 180 mm. A párizsi rajzot Cambiaso az 1560–70-es évekből származó vázlatként közli: Bora, G.: I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento. Treviso 1980, 98. sz.; a firenzei rajz publikálatlan.

36 A 16. század elején Brüsszelben, Antwerpenben működő rézmetsző, S mester lapjáról: Hollstein, F. W. H.: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. 13. kötet. Amsterdam é. n. 178. sz. Az arezzói predellaképről: Barocchi, P.: Vasari pittore. Milano 1964, 51–52, 147. Cambiaso firenzei és római útjáról Sopraní i. m. (10. jegyzet) 91–92.

37 A pászkavacsora ikonográfiájáról: Paul, J.—Busch, W. in: Lexikon der christlichen Ikonographie (Kirschbaum, E. ed.). 3.

kötet, Rom—Freiburg—Basel—Wien 1971, 386–388, illetve Pigler, A.: Barockthemen. 1. kötet, Budapest 1974, 100–101.

38 Sopraní i. m. 94–97, illetve Suida Manning—Suida i. m. (1. jegyzet) 26–28 és 125–133.

39 Parenti, F. M.: L'attività pittorica di Pellegrino Pellegrini detto „Il Tibaldi”. Da diss. racc. Morbio-Castello Sforzesco, Milano 1939, 217 és Dizionario degli artisti italiani in Spagna. Secoli XII–XIX. (Ferrario, L. ed.) Documenti e Ricerche IX. Istituto Italiano di Cultura. Madrid 1977, 45 skk.

40 Lásd előző jegyzet, továbbá Suida Manning—Suida i. m. 27; Rosso del Brenna, G. in: I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento. 2. kötet. Bergamo 1976, 491–492; és Le dessin à Gênes ... i. m. (1. jegyzet) 28.

41 In: Prospettiva 1984, 37, 85.

42 Sopraní i. m. (10. jegyzet) 144. Cambiaso és Tavarone stílusának kitűnő jellemzése Torriti, P.: Luca Cambiaso. Disegni. Genova 1966, 12.

43 Sopraní i. m. 112–135.

44 Drawings by Paggi, 1577–1600. Antichità viva, 30, 1991, (4–5. sz.) 14–23.

45 Italienische Zeichnungen ... i. m. (31. jegyzet) 91–92.

46 Sopraní i. m. 120 és Newcome i. m. (44. jegyzet) 15. A rajz attribúcióját időközben ugyancsak megerősítette Piero Boccardo (Dr. Herfried Thaler levélbeli közlése) és Mary Newcome (szóbeli közlés). Köszönetemet fejezem ki Dr. Herfried Thalernek a linzi rajz fotójáért és a publikálás engedélyezéséért.

47 Disegni genovesi ... i. m. (1. jegyzet) 21. sz., 25. kép.

SOME GENOESE DRAWINGS IN THE MUSEUM OF FINE ARTS IN BUDAPEST

A small group of Genoese drawings preserved at the Museum of Fine Arts was published in 1965 by Iván Fenyő in his book “North Italian Drawings”. The author of the present article analyses four Genoese drawings of the collection and proposes an attribution for a drawing at the Stadtmuseum of Linz.

1. Drawing inv. no. 1801 (Fig. 1) of the Museum of Fine Arts was published by Iván Fenyő (no. 43) as a “free copy” by Luca Cambiaso after Michelangelo's fresco The Last Judgement. Actually, several details of the composition cannot be directly derived from the fresco; the drawing's inner structure built on the diagonals relates more closely to the early compositional sketches for the fresco of which only a fragment is known today. During his presumed stay in Rome, Cambiaso might have got access to Michelangelo's drawings whose style and technique probably influenced, even decisively changed his early style of drawing. The composition study was made by Cambiaso shortly before 1550 with a definite purpose: for his fresco representing The Last Judgement on the interior wall of the façade of Santuario di S. Maria delle Grazie in Chiavari (Fig. 2) completed that year. So far researchers have overlooked this relationship. The Budapest drawing thus dated precisely as a very early piece marks a turning point in his drawing style. The provenience of the drawing is also remarkable: it can be traced back to the collection of the dukes of Modena through the Esterházy and Poggi collections. Its exact description can be found in the recently published inventory of Alfonso d'Este IV's collection made in 1668/9: “Un disegno grande con tela sotto (!) rappresentante il Giudizio Universale” (note 4). The collector's stamp says the drawing was preserved in the “guardaroba ducale”. One may assume that together with a lot of other drawings, this one went on to Modena through Lazzaro Tavarone, resuming its wandering in 1796, at the time of the French intervention.

2. Drawing no. 1802 (Fig. 5) was attributed to Annibale Carracci in the Esterházy collection, but later it was exhibited several times as a Cambiaso sketch, an attribution by Frigyes Antal. However, the looser structure of lines and the glittering “impressionistic” technique of shading are alien to Cambiaso's stricter, more constructivistic linearity and to his pithier, weightier chiaroscuro technique. In terms of style, it appears to be a match of a

drawing of similar size and technique preserved in the Louvre (Fig. 6) attributed by scholars to a little known Genoese artist Nicolosio Granello (notes 1 & 18). No Granello drawing has been found as a sketch to an authentic painting or documented in any other way, therefore his oeuvre of drawings can only be reconstructed hypothetically, step by step. The so-far unidentified theme of the Budapest drawing is possibly the death of Meleager; cf. Ovid's description in Metamorphoses VIII, 515–523. The painting after the drawing, which is not known today, must have been designed to decorate a fireplace, similarly to several other mythological representations (note 23).

3. A typical piece of Cambiaso's “second style” is the oil painting showing the death of Adonis (Rome, Galleria Nazionale). Of the six drawings listed by Suida Manning and Suida as sketches for the composition (notes 1 & 28), only one — no. 9328 of the Louvre — can directly be related to the painting, and that one is only the copy of a lost sketch. The one-time existence and importance of this sketch is confirmed by another four copies: nos 9329 and 9332 in the Louvre, a drawing AE 1354 in Hessisches Landesmuseum in Darmstadt and the work no. 2050 in the Museum of Fine Arts of Budapest (Figs 8–10). These copies are probably vestiges of daily drawing exercises done in Cambiaso's workshop; as for the Budapest drawing, Mary Newcome considers its attribution to Orazio Cambiaso also possible.

4. Drawing no. 2053 went from the Praun to the Esterházy collection, from where it arrived in the Museum of Fine Arts as a work of Cambiaso (Fig. 11). Its topic is the Jews eating unleavened bread. Another two variants of the composition can be found, one in the collection of drawings of Ecole des Beaux-Arts (Coll. Masson no. 2283, Fig. 12) and the other in the Uffizi (2136 F, Fig. 13). The earliest and best of them is the Paris drawing; the one in Budapest converts the composition to fit a definite panel or wall compartment. The Florence drawing seems to be a copy of a more detailed study of figures. In the period at issue the representation of the Passover dinner was most frequently typological, as the antecedent of The Last Supper, the symbol of the eucharist. Although this subject cannot be found either among Cambiaso's drawings or in the relevant passages of the descriptive sources, some traces of it can be spotted during his stay in Spain. Cam-

biaso's follower Pellegrino Tibaldi, one of the Italian painters engaged on the decoration of the Escorial, completed four paintings for the sacristy of St. Lawrence's church on subjects from the Old Testament typologically related to the Holy Communion, one of them being the Pesach dinner of the Jews (note 39). Since, as is known, Tibaldi finished off several works in Madrid begun by Cambiaso and interrupted by his death, it cannot be precluded that the work in question belongs among them, the three drawings being documents for this work. The style of the Paris drawing, too, inspired Mary Newcome to assume that it was perhaps made by Lazzaro Tavarone, Cambiaso's most faithful pupil and associate (note 41). This assumption is possibly even more justified in the case of the Budapest drawing on account of its measure of mannerism and slightly inorganic nature; in this way, a rare monument of Tavarone's early style would be in our possession.

5. One of the exhibits on display in the Stadtmuseum of Linz in 1991 was a sketch showing the death of Adonis, a copy after

Cambiaso (notes 31 & 45, Fig. 15). On the basis of the inscription and the relevant passages in Soprani, the chronicler of the Genoese painters, the drawing can be identified as a youthful piece by Giovanni Battista Paggi (notes 10 & 46). The initials next to the year 1581 obviously read GP (and not SP), just like in drawing no. 7312 S of the Uffizi.

I owe a word of gratitude to Catherine Monbeig Goguel, Françoise Viatte (Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques), Emmanuelle Brugerolles (Paris, Ecole des Beaux Arts), Annamaria Petrioli Tofani, Gianvittorio Dillon, Lucia Monaci Moran (Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi) and Simonetta Prosperi Valenti Rodino (Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe) for the support they gave me in their respective collections, and to Mary Newcome, Herfried Thaler, Mario di Giampaolo and Anchise Tempestini for their collegial and friendly assistance, as well as to the Kunsthistorisches Institut of Florence and Bibliotheca Hertziana of Rome for permission to use their library and photo collection.

DONNER EGYKORI POZSONYI FŐOLTÁRÁRÓL

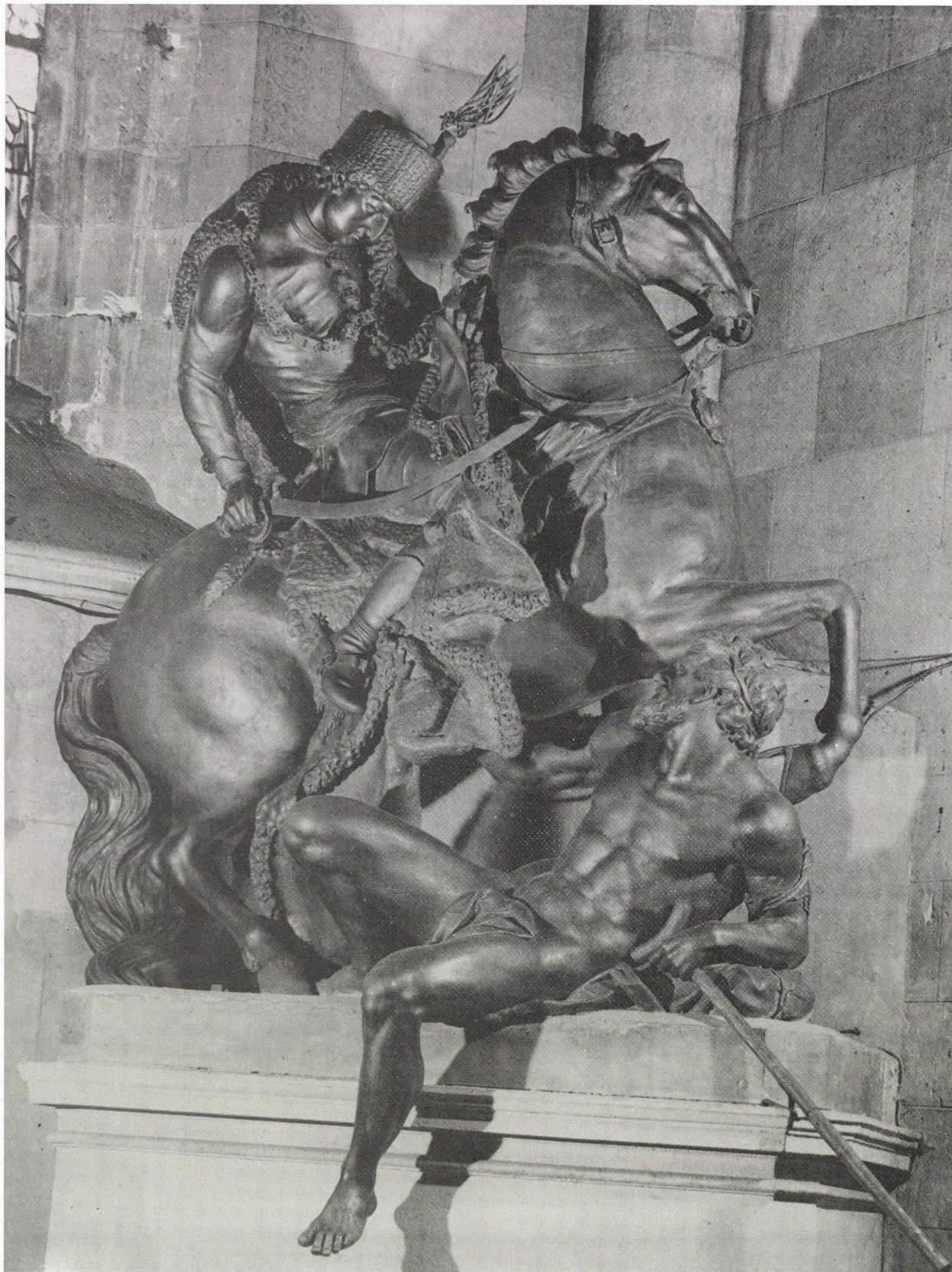
jelent meg nemrégiben egy dolgozat a Németh Lajos tiszteletére kiadott kötetben.[1] Szerzője úgy látta jónak, felismervén a koldusban a Fiúistent — ami persze igaz —, ha írásához a maga számára egyféle *ars scientiae*t kanyarít. Megpróbálja tehát elhitetni velünk, hogy az efféle témához a prédikációval való közelítés a legalkalmasabb. Ezért szinte karinget öltött magára és alázatos-bűnbánó pózt. Azonban nem jó — és főleg nem pontos eredményekre vezető —, ha elragadtatásba esik valaki, amikor valamiféle eredménye örömen patetizál. Nem tudni máskor, játék-e mindez vagy az „interpretációs házi feladattal” gúnyolódás is? Summája csupa felületes tétel, amelyekkel vigyázni kell. Non credo.

Kezdjük a végén, amivel az eszmefuttatás befejeződött. A Márton-legenda és a Saul-történet párhuzama aligha igaz, de annál inkább vakmerő. Miért kell ennyire messzire kapkodni? Hiszen a kultusz-„kép” (a régi, eredeti, hasonmás vagy szobormás értelmében), azaz a főalak egy sokkal közelebbi történetet visszhangoz az Apostolok Cselekedeteiből. Pál athéni beszéde ez és a keresztény hagyomány tán legfontosabb prédikációs fordulata az *αγνωριστος θεος*-ról, az ismeretlen isten oltáráról.[2] Erről az oltárról a későbbi keresztény ikonográfia szerint persze hiányzott maga a kultuszkép. Csak a felirat jelölte az áldozati monumentum értelmét — „ignoto deo”. A téma reneszánsz és barokk ábrázolásának valamennyire festmény. Sohasem szobor és mindig tömegjelenet, prédikáció.[3] A pozsonyi oltáron ezzel szemben különös fordulat történt. Megjelent rajta külső vonásaiban, de rangja rejtve az ismeretlen isten és figurája kiváltja vagy helyettesíti a feliratot — az „ignotus deus”-t. A festményekről ismert tömeg pedig az előtte, alatta összeseregglő hívő, az áldozatban részt vevő nép és pap. Nekik kell vagy kellene felismerniük benne — hic et nunc — az igazi istenséget. Ilyen értelemben a szemlélők is a kompozícióhoz tartoznak.

Az aposztrofált szerzőnek el kellett gondolkodnia azon, hogy az (egyszersmind) ismeretlen istenségnek épített egyetlen ilyen oltáron milyen értelmű a felismerhetőség? A kétfigurás szoborcsoportban ugyanis csak Mártonnak van neve, a másiknak nincs. Ő csak „egy koldus”, határozatlan névelővel. Az ő nevét a kompozíció, azaz az oltár éppen úgy nem jelenti ki, ahogyan a régi zsidó hitben sem mondták ki Jahve nevét: csak körülírással éltek. A pozsonyi képi körülírás a maga módján — márminthogy a koldusformájú figura maga az istenség — még hordozhatja az egykori gnosztikus kettős kérdést is. Azt, hogy ez a legfontosabb, legfőbb és személyes létező azon kívül, hogy felismerhető, egyáltalán megismerhető-e? Esetünkben: teljes lényét, lényegét fedi-e koldus volta?

Természetesen a két adoráló angyal szolgál erre magyarázatul, sőt mintegy ellensúlyként vagy párhuzamként az oltáregyüttesben. Hogy a legenda angyalai lennének, ahogyan szerzőnk vélte, alig valószínű, mert akkor túl egysíkú-

an kellene feltételeznünk, hogy a pozsonyi oltár csak Márton álomlátását örökíti meg, vagy alig többet annál. Az álomlátás ábrázolása azonban nem léphet túl egy táblakép vagy oltárkép vagy akár egy feltételezett kegyszobor liturgikus igényén és körén. Ezúttal pedig oltárról, sőt szavak helyett plasztikus formákkal körülírt *imago*ról van szó. Ebben az együttesben a két nagy angyal tehát nem kerettartozék és több mint egyszerű kíséret. Ők emelik ugyanis transzcendens magasságba az emberi, a köznapi véletlent. Elég különösen teszik. Angyal létükre — meztelenségükkel. Ha szerepbeli rokonaikat kellene összeállítanunk, akkor a Sixtus-kápolna festett atlétáit közelebb hozhatnánk hozzájuk, mint még a 16. századtól fogva *toposszá* vált adoráló angyal oltár-szoborrokonaikat. A felületes néző számára ők is megtévesztőek. Óriási szárnyuk, alázatos és alázkodó tartásuk, no meg kiválóan puhán mintázott ólomtestük moll-ban zenélő látszata elképesztő, hunyászkodó energiájuknak. Alig képzelhető, hogy voltak még ilyen erejű titánok — szárnyakkal — szent szolgálatban. Éppen ők is rendelkeznek a lázadó angyalok világot rengető erejével, bátorságával s még aktivitásával is, amit itt visszajára, szolgálatra fordít a kiválasztottság vagy a kegyelem. Az ekkora titán-létnek a megmutatása persze csakis a görög herkulési erő és meztelenség valamilyen derivátuma lehet, a férfias energia nem minden erotikája nélkül.[4] Szublimált erotika, de borzongató. Teremtőjük nem lepelfaragó, szenvedély-csiholó templomszobor-szállító és sohasem gondolkodott ilyen képzetekben. E szárnyas lények annak a szoborcsaládnak tagjai, amelyeken néha méla intimitással mintázott meg szép és vonzó női hasat, bimbózó kebleket és kecsesen nyugvó kezét és lábát a szobrász. Ha a két nagy ólomangyal lábait, vállát, mellkasát vagy a bal oldalának kivillanó csípőjét és hasát látjuk, az egynemű szerelem valami távoli derengésének is tűnhet, ahogyan ezen égi személyek inkább férfiak, mint női lények, azaz nem nemtelenek. Bár fölötté állnak ember-szenvedéyeinknek, szavak helyett gesztusokkal közlekednek velünk. Mozdulatuk imádó és egyben pillanatra rögzült ölelés is, az áhítat és magukbefogadás orgazmusa. Ennél jobban nem lehet azonosulást megmutatni — a szobrászatban Bernini Szent Terézia elragadtatása óta, ahol a kísérő angyal természetesen inkább nőnemű. Felidézhetjük, hogy később Maulbertsch festett figurái — jók és főleg a gonoszok is, ezeknek a donnerieknek a leszármazottjai. Az elragadtatás tolmácsa a hangsúlyos meztelenség, amelyet a két szárnyas szellem magára vett és elszerepel, egyféle „cuirasse esthetique”, amit esztétikai (bőr)páncélnak neveznek az antik szobrok és Pozsonyban következménye annak, hogy az oltár *imago*ja is meztelen, azaz élő testi valóság. Gurkban is ez utóbbi, csak ott már halott. Ha a központi csoportból nem következne, úgy az angyalok láttatják, hogy a Megváltó jelen van mint tapintható, vehető corpus, mint földi megtestesülés. Jellemző részlet a többi között az angyalok



1. Georg Raphael Donner: Az egykori pozsonyi főoltár főcsoportja. Pozsony (Bratislava), székesegyház

hangsúlyozott szerepű lába. Angyalnak lába lehetne a legkevesbé, itt meg a szárnyuk ellenére ők a lábukon kúsznak közelebb a főalakhoz, akinek bal lába mintegy tükörképesen ismétli a bal oldali angyal hatalmasnak tűnő bal lábát. A főfigurának a lába a tabernákulum mögé hajlott, a testi jelenlétet jelzőn. Megbotránkoztató naturizmus közel másfél évszázad múlva (s alig kétséges, hogy ez vezetett az építmény végzetéhez), de ez az eucharisztikus láttatás az angyalok toposz-szerepébe torkollik, akik ostiariusok is, fel- és bevezetői az isteni középpontnak, annál is inkább, mert bármilyen szoros kapcsolatban azzal, de eredetileg az oltár-építményen kívül helyezkednek el. Erre még visszatérünk.

Az inkriminált cikkben sorrendben visszafelé a Márton-szerep következik. Esterházy politikus kegyessége — úgy gondoljuk — mégiscsak átlépte a kultuszok határait a saját idealizált képmásával. Mert vannak ugyan a művészetek történetében teomorf, istenkép-forma önarcképek, de ezek egyike sem liturgikus funkciójú. Aztán nagy a sora a védőszentben ábrázolt arcképeknek is, csakhogy ezeknek sohasem lehet maga az Üdvözítő az attribútuma. Mintha itt maga az Istenfia adna egyedüli és ismétелhetetlen rangot, kitüntetést (amit például a pápától sem kaphatott) a szent szerepű érseknek, merthogy ő rangrejtve ugyan, de találkozott a ki nem mondható nevűvel. A hívő elhűlhet, hogy a primás lovagként mintegy álmában (vágyálmában is talán?) az ismeretlen isten oltárához lovagolt, és ott — hiszen majd később maga is rájön! személyesen, éppen rátalált. Nehéz lenne a legitimitásnak ezt a bizonyító képét tovább fokozni.

És itt érkezünk el ahhoz a ponthoz, megint csak visszafelé a sorrendben — ahol a jól hangzó korábbi konstrukció alapjaiban megrendülhet —, hiszen az egész együttesben, az oltár főfiguráiban — az egyetlen lovat kivéve (szegény állat! talán ezért is annyira rémült és ideges) mindenki álruhában ágál. Gazdája, az érsek világi, sőt katonailag öltöztetett és szentként szerepel. Az angyalok pedig — jóllehet tisztán szellemi lények, fizikai formájuk nem is lehet — szárnyas atléták. Csak azért járnak emberi testben itt, mert az istenséghez alkalmazkodnak, mert maga az isteni személy most meztelen embert, koldust alakít. Fejreállt logika és még egy négy lábúnak is elképesztő. S lám, még maga ez a négy lábú is félreérthető. Szemből úgy látszik, hogy ágaskodik, de oldalról látható merevre támasztott bal első lába: a megzavarodott állat csak megtorpan és hátrahőköl. Ő is felemás, mint a lovasa. Aztán a ló fokozza a végsőig a lovag és a koldus ellentétét. Az istenembernek ruhája sincs, a szentnek meg még a lova is díszesen „öltözött”, azaz nyergelt, amennyiben a nyereg alatt párdúcobort hord, amelynek jó része és a karmai a lovag sarkantyúja mögött és a levágott dolmányrész előtt láthatók. Az ágyékkendő, a dolmány és a párdúcobőr, sőt a karmok és kezek akaratlan párhuzamban mutatkoznak; akinek úgy tetszik, a mankó és a hátsó is. . .

Elődünk iskolai dolgozatában talán az egyetlen tűrhető fordulat az, hogy „a köpenyét éppen daraboló Márton” itt még nem képes a felismerésre. . . De nem ám! Szemére kellene vetnünk ezért valamit? És az a szofisztikált mondat a koldus szerepű isteni közönségről, amelynek a kritizált szorgalmi feladat nekifut! — bizony csak hangzatos elfogultság. Fejet hajtó hősrünket a lovon, teljes díszében felmagasodva a koronás baldachin alatt, angyal-fejecskék szeme láttára, király, primás, rendek és hívők előtt, becsapják ugyanis. Kollégánkat félrevezette a ruha-jelmez: nem Márton alakít igazán isten-közönségének, hanem az neki. Nem ő öltözött be, hanem az ismeretlen vetkőzött le őmiatta. S mert a próbatételnek alig az elején vagyunk, az oltáron a szent nem kiálthat fel, észre se vehetvén hogy: Uram! te így és itt? . . . merthogy vele (és velünk is) játszik az isten.

Mi azonban ne essünk prédikációs csapdába mint jámbor előzetesünk, aki az aposztrofált helyen nagy i-vel írta a legfőbb lény nevét. Ezzel elcsúszott, mégpedig a szándékolt csúsztatáson. Márton fel kell mentenünk az értetlenség vádjá alól. Ő nem a koldust nézi el. Érzése szerint inkább az mondható, hogy csak egy heroikus koldussal, vagy pontosabban: egy eléje került istennel találkozik, de látszólag nem azzal az eggyel magával, akinek a nevét az újabb akadémiai helyesírási szabályok szerint nagybetűvel kell írni. A földönfekvő figyelemre és alamizsnára méltó, de imádásra nem. Az Márton köpenyébe kapaszkodik, mintha magához akarná húzni a lovast, aki azonban a köpeny elvágásával és a mozdulatával ebben a pillanatban el is szakad tőle.

Íde jutván hadd idézzük Thomas Mannt (aki találó párhuzamot Father Brownnal, mert ő sem fordult meg soha Pozsonyban és semmit sem írt erről!), nos tehát ő, ahogyan nem mondja — szóval gyanúba fogja még a szentet is.[5] Szerinte se a koldus, se az antik istenforma nem tévesztetik meg a lovagot. Az általa ismert írásokból mindkettő megjelenési formáira bőven számíthat. Más zavarja őt. Ez az ólomkatona csupán szabadulni akar a másiktól. Rá se néz igazán és inkább levágja köpenye felét, hogy mielőbb békén otthagyja az elébe vetődő bűnöst, akitől borzadzik. Nem akar botrányt sem. Netán tisztában van azzal is, hogy míg az isten házában senki sem tudja, kicsoda az igazi úr (hiszen valójában azt hihetik — ahogy hitték is —, hogy a szent huszár az), őbenne egyedül dereng föl az orrba vágó tény, hogy teremtménye egyszülött fiának képe-mása, és hogy ezáltal a küldöttje egy bűnös is lehet. Félreértene, sőt rossz példát nyújtana, ha társasága és a hívők előtt, a maga nyalka voltában rögtön megalázkodna ennyire rangrejtett Megváltója előtt. Ezt senki sem hinné el neki. Akaratlanul kompromisszumokat keres. Ezért némiképp álságoskodik a lován és csak alig meg- és bevallva ismeri fel azt: imádott urát. Azonkívül a hit elszántság kérdése, amelyben azért mindig lakik valami bizonytalanság. Többféle is. Mindezt jobb elrejtetni. A hit: rizikó. És kitéheti-e magát a hit valamenynyire, bár égi kísértésének egy katakúmen? Aligha. Fél köpenyét — mint az ifjú József a magáét Putifárné kezében — inkább hátrahagyja, mint a szívét, amit inkább magáé-
nak akar tartani. Érti a rászedést és mert játékos ő is, félreértő, sőt irracionális gesztussal reagál. A nyomorultságig megalázkodó maga a kimondhatatlan nevű isten? Hát akkor számérmes és szemlesütve hallgató előtte a hívő is, szinte a hitetlenség látszatába öltözött; köpenyt darabolva vagy ruhát morzsolva babrál és ezzel a furcsa körülírással — vagy átrajzolással — férközik közel a megfoghatatlansághoz. Az isten-színjáték korreláció, mert egyszerre és ugyanott egymás szerepeit alakítják: az emberit az isten és mímelve az emberfelettit — a szent. Esterházy igazán áhítatos a kápolnában, de Márton bizonytalanságában nem nagyobb-e az ígéret? Netán benne hatalmasabb és sokkal bonyolultabb a hit. A kápolna figurája el-ereszkedő moll andante, mint az angyalok, míg maga a szent katonás dūr, staccato, külsőleg tevékeny, kemény, határozott — csak éppen lelkében inog. Minden barokk oltár a hitvallás emlékműve, a pozsonyi pedig még inkább az, mert szcenikájában ott ül a kétség, sőt a tévedés lehetősége is.

Kár, hogy nem idézhetjük tovább Thomas Mannt, főleg a terjedeleme és részben a saját tehetségünk híján. Ha a korábbi írói szerzemény fellengzős stílusához igazodnánk ezután, emígy kellene folytatnunk:

Páter Brown nyomozása itt csütörtököt mond. Ő bizony nem kérdezheti meg, hogy miféle isten az, aki játszik az emberrel, sőt rá is szedi, és hogy milyen égi úrhoz illik ez



2. Peter Paul Rubens: *Leukippos leányainak elrablása*. München, Staatsgalerie

a szinte burleszk bamboccianti — mimézis? Szép, szép, hogy az angyalok leplei is a Fölfeszített ágyékkendőjét visszhangozzák, mert lehet, hogy a kendő az ostromozásból való — de mennyivel inkább való, hogy az antik isten egyféle „Herrscherbinde”-t visel a fején, uralkodók és hősök jelét. Pogány dekorumot tehát. És ha igaz is, hogy a keresztre fekvés vagy támaszkodás mozdulatával látható — nem tűnik-e következetesnek, ha úgy nézzük, mintha egy tricliniumról látszana fölkelni (inkább poharat emelvén s csak a helyzet félreérthetőségében koldul egyben ezzel a mozdulattal); mert ez a személy, kéregető ide vagy oda — döböntően előkelő. Márpedig egy igazi kéregető soha sem adhatja ki magát égilakónak: a mez(telenség) „viselé-

se” csak fordítva, egy istenség részéről lehetséges. Álmában Márton elmerenghet: koldus tévesztette-e meg őt vagy éppen Apollo? A szenvedő isten képzelete alapvetően keresztényi és csupán egyszer, tudniillik a *passió*ban és aztán holtan lehet a Fiú meztelen. A ruhátlan istenalak görög-római példája azonban eredetétől fogva kendőzetlen — mint később a keresztény ikonológiában az Igazság allegóriája. A pozsonyi oltáron pedig a meztelenség az antik-féle, az apollói, amelynek, ha úgy tetszik, az angyalok (akármilyen áhítatos, de) némiképp Hermes—Merkur-i fiúi különdönc-szerepe és alakja is megfelel. A tanúságtevő angyalok, akik „a gyertyát tartották”, akik ott voltak és vannak a legendás eseményeknél, akik mindenhová bejuthatnak és

mindent kileshetnek — mint Hermes is —, hiszen szabadok, no és aulikusak is mindjárt. Carnalis mezük a megváltó istenségé: amennyire keresztényi, annyira pogány is. Istenben, angyalban mennyi ebből a csupán meztelen mez? Mivel „deus nihil habet, pretexta non faciet: deus nudus est, fama non faciet nec ostentatio tui et in populos nominis dimissa notitia; nemo novit deum, multi de illo male existimant et impune” [6], az ismeretlen istennek ez az antik, tűnő képzele ezúttal Pozsonyban kap kép-aktualitást. No és hogy szónoklatunk legfelső lépcsőjére hágyunk, tegyük hozzá mindjárt, hogy az oltáron, ebben a gyújtópontban két szemlélet, két stílus magukban a fő figurákban ütközik: a dolmányos, lobogó-vágtató barokk főúr Mártonban és a pogányszerű, könyöklő istenfigura apollói koldusban „in stiller Grösse” — az új kor isteni ígéretével. Így mondhatta volna egy, a korábbinál kevésbé elfogult szónoktanonc az egybegyűlteknél.

Papi kíséret helyett ezért is jobb, ha mondjuk Johann Wolfgang Goethe nyomán haladunk az égi vendég ismeretében, aki mint emberkép, oltárszerű képzetben foglal helyet nála, és maga a művész műve:

„Tausendfach und schön entflesse
Form aus Formen deiner Hand,
Und im Menschenbild genieße,
Dass ein Gott sich hergewandt.
Welch ein Werkzeug ihr gebraucht,
Stellet euch als Brüder dar:
Und gesangweis flammt und raucht
Opfersäule vom Altar”

(Künsterlied, 1816) [7]

— akár a pozsonyi oltárműről is szólhatna. És még inkább az olimposzi isten leszármazottja lehet a pozsonyinak az a balladái, aki

„Mahadöh, der Herr der Erde,
Kommt herab zum sechstenmal,
Dass er unsersgleichen werde,
Mit zu fühlen Freud’ und Qual.
Es bequemt sich hier zu wohnen,
Lässt sich alles selbst geschehn.
Soll er strafen oder schonen,
Muss er Menschen menschlich sehn.
Und hat er die Stadt sich als Wanderer betrachtet,
Die Grossen belauert, auf kleine geachtet
Verlässt er sie abends, um weiter zu gehn.”

— ám szerelembe vegyül egy bajadérral és meghal, majd az őt a máglyán halálba követőt magával emeli az égbe. „Unsterbliche heben verlorene Kinder / Mit feurigen Armen zum Himmel empor.” (Der Gott und die Bajadere, 1797). [8]

Bizonny, Donner istenfigurája is látszata szerint az Olimposzról lelátogató peregrinus — vándor-isten és vele a legenda rögtön kétértelművé válik. Az annyira felrázó példa az ovidiusi isteni metamorfózisokhoz közelít, az istenek játszi színévváltozásához. Joggal gyanakodóvá válunk, hogy a szent történet mezében (ürügyén) nem mitológikus emlékekkel van-e dolgunk? Non tantum, sed etiam. Amikor ugyanis a legenda mitológiába fordul és a késői barokk oltárművek nagy élőkép-kompozíciói színházi, színpadi események szent kövületévé válnak, akkor elsősorban a cibóriumos oltárok a történeti emlékművek csíráját hordozzák. Ezt se ismerte föl egészen Brown atya kísérője. A

pozsonyi oltár jobban volt történeti emlékmű (és ezzel historizáló), mint azt első pillantásra gondolnánk. Önképzőköri szerzőnk is írja, hogy a szent-koronás baldachinnal és a legrégebb pannóniai szenttel (nemzeti viseletben) a koronázó templom főoltára — hogy helyette tömörebben fogalmazzunk — a királyság egyházi legitimizálásának jele, emléke is (és nemcsak az érsekprímásé). Ahogyan „historische Architektur” a bécsi Karlskirche, amelyet éppen ezekben az években fejeznek be, egyfajta „historisches Denkmal” a pozsonyi oltár is. Stallumain a világegyház és a helyi szentek (az oltár-figurák léptékében készült) antikizáló barokk mellszobrai vezették be a főoltár együttesét. De még ezek előtt állt a templom bejáratánál Nagy Sándor (!) sirja:

... „Sternebam reges, mors me iam sternit amore
Spectrum confringens, et diadema meum.
Vermibus esca datus, fueram qui vermis in orbe.
Arida linquentis portat et ossa...” etc. [9]

Az emlékmű aligha volt szobrokkal ékes monumentum, inkább epitáfiumszerű alakzat talán és Veresmarti Mihály (1572—1645) versezménye irodalmi igyekezettel pótolhatta benne a művészi alkotást. De akárhogyan is volt, Nagy Sándor egykori sirja mégiscsak monumentum és Bél Mátyásnak igaza van, amikor ezt a koronázásra belépő király figyelmeztetésének tekinti. Az egykori emlékmű egyféle tekintetben bevezetőjéül és előzményéül is szolgált a későbbi koronázó, illetve fő- és egyik értelmében az ismeretlen isten oltárának.

Az emlékmű felé történő lépést egy negyven évvel későbbi oltárral teszik meg Magyarországon, Pécsen a székesegyházban és éppen Donner szellemében. Johann Martin Fischer 1775—76-ban készült „Szent István koronafelajánlása”-oltárán mindenki barokk nemesúr, azaz a királyszentek és kísérőik is — kivéve azt az ágyékkendőben áhítatosan ülő szolgát vagy kéregetőt, aki nincstelen leszármazottja az oltáron a pozsonyi koldusnak. Vele teljes a társadalmi kép, ő az alsó végletet képviseli. Ez az oltár (ma Sumonyban) már sokkal inkább emlékmű, mint oltár, és eredeti állapotában még inkább az lehetett; — a rendi haza történeti vágyképe, amelyen első pillanatra látható, hogy az első szent király koronafelajánlása csakis az országgyűlés határozata alapján történhetett meg. [10]

De térjünk vissza Pozsonyba, ahol az oltáron pedig valóban „sub legem”, azaz „sub coronam” történik az áldozat és alkalmanként a koronázás is. A korona-baldachin ugyan ismét csak a késői barokk oltár- és rezidenciális építkezés és ornamentika közhelye, ezúttal mégis megkülönböztető jelentőségű. Először azért, mert maga a tárgy szent, „corona sancta” már a középkortól fogva. Ahogyan ma már tudjuk, nem másért, minthogy maga is egykor ereklyét hordozott, Krisztus keresztje particuláját, amely mint dominikális erekye a legszentebb hitelesítése volt a királyi hatalomnak. Másodszor azért különleges, mert az első uralkodóé (az ugyancsak középkori hiedelem szerint), és az országot jelenti. Nem ő van az ország birtokában, hanem az az övében. Az alatta levő tér, amelyet kitüntet, maga az ország, amelynek uralkodójává kennek fel és koronáznak itt. Ez az insignia természetesen nem a 19. századi nacionalizmus képzeteiben van ezen a helyen; se a nemzetet, se a nemzetállamot nem jelenti, csak a *regnumot*. Elsősorban „jogi keret” tehát, hasonlóan az Alamizsnás- és sirkápolna bejáratí fölíratához, amely szövegével és a felirat elhelyezésével elméleti, ideális határokat jelöl ki: írott jogi formula. Harmadszori értelme a koronás baldachinnak az,



3. Ludwig Gode: Szent Erzsébet alamizsnát ad egy koldusnak (aki Krisztus). Pozsony (Bratislava), a Szent Erzsébet-templom homlokzata



4. Johann Martin Fischer: A pécsi dóm egykori Szent István koronafelajánlása-oltára. Sumony, r. k. templom

hogy a koronát István király a Patrona Hungariae oltalmába adta. A lebegő korona mint baldachin a felajánlás érzetével lebeg és föld között. A külföldinek az ilyen szerepeltetés biztosan túlzott vagy tolakodó, — de az országban nagy hagyományú, főleg az oltárképeken, ahol az ország címerét (és a nemzeti viseletet) elszánt és naiv öntudattal írja elő egy százada a megrendelő. A Szent István-i koronafelajánláshoz még csak annyit, hogy legalábbis a barokk ikonográfiában az is egyféle espolio, mint Mártoné, hiszen király teszi le a koronáját azért, hogy felajánlja az égieknek. Fentiek alapján az egykori pozsonyi oltárnő az ország (koronázó) oltárát példázná, és akkoriban igazában csak azon a helyen volt egyszeri értelme. Politikai aspektusból pedig Buzási Enikő a lényegre mutatott rá: „... a koronázás színhelyén magasodó nemesi származású lovasban — a királyválasztás jogától megfosztott nemesség (= az ország) méltóságát kívánta visszaadni. ... a főoltár jelmezes programja már vágykép és emlékezet is egyszerre...”[1]

De ez csak a keret, egy országos örökség imaginárius meghatározása. Majdnem emlékmű, de ettől megóvjá liturgikus funkciója. Mindenesetre emléket állít egy cselekedetnek. Ez olyan esemény megőrzítése, amely alig nevezhető történetinek, de annál fontosabb: példázatnak, azaz példaberejűnek. És amely vég nélkül, végtelen változatban ismételhető. A konstrukció belevonja a papot, a hívőket a felmutatott és eljátszott cselekménybe, sőt mintegy velük is játszatja azt. Ezért is hangsúlyos az angyalok elhelyezése, akik nem a baldachinon belül, hanem jóval az előtt, a szentély falaihoz közel helyezkedtek el, közvetítve és együttérezve a hívők áhítatával, az isteni koldus felé. S amit utóbb mondtunk, csak azért nem közhely, mert Pozsonyban egykor nem a bibliai historizálás tette történetivé, emlékszerűvé (némileg a 19. századi történeti emlékművek értelmét megelőlegezve) az oltárt, hanem a mitológikus értelem vagy fordulat. Az antik mezbe meztelenedett isten metamorfózisa, akit ha az Atya küldött is, megjelenése szerint az Olimposz felől jöhetett. Brown erre afféleről pusztagya, hogy talán a *kuro*sok leszármazottaival való hasonlóság mutat arra pontosan, hogy ebben a férfiban ne a tékozló fiúra, vagy a lakodalomról kitaszítottá emlékezzünk, hanem a fiúra — a páter írásmódja szerint a Fiúra —, aki valóban küldetésben jár. És hogy a Sixtina Utolsó ítéletén a világ ruhátlan, ugyancsak antik istennek vetkőzött bírása is ilyen. Az üdvtörténet egy korábbi felvonásából a pozsonyi ismeretlen vele azonos. No, ez megengedhető. De nem több mint jámbor parabola. És, ez meglehetősen tényen: Donner az oltár közepén kis i-vel formálta az isten névalakját. Mert a metamorfózis itt jobban ovidiusi mint keresztényi. A második vatikáni zsinat se kedvelné így az

ilyen oltárt — és ezt joggal teszi vagy tenné. Az Egyház vallotta misztériumtól közel kétezer év művészettörténete ellenére idegen a színjáték.

Ezen az alapon érthető, hogy a pozsonyi kompozíciónak nem egyházi, hanem inkább egy mitológikus, antik irodalmi gyökerű alkotás az előzménye; nem is szobor, hanem festmény. Rubens „Leukippos leányainak elrablása” (1618 körül, München) megelőlegezi a későbbi donneri gondolatokat. Azon a halandóságára utaló sötét szőrű lovon (párdubőr takaróval) a páncélos Castor hajol le az egyik aktért, míg a másikért Zeus fia, a halhatatlan ökölvívó, Pollux. Mögöttük Pollux világos szőrű, a halhatatlanságára célzó lova ágaskodik. A sokféle értelmű párhuzam a felöltözött és az aktok, az elválhatatlan barátok és a szerelem indítékai, a táncoló lovak és két puttó még szerkezetileg is rokon elrendezésű a közel százhusz évvel későbbi szoborművel.[12] Szinte feltételezhetnénk, hogy a képet vagy valamilyen ábrázolását Donner láthatta is (persze, nem látta!). Ha látta volna, akkor is csak részben érthette meg valószínűleg, mert a kép tárgyára csak 1777-ben, csaknem egy emberöltővel az osztrák szobrász halála után talált rá újra Theokritos alapján a költő Wilhelm Heise. A félisteneket is nehéz felismerni.[13]

A végéről az eleje felé haladva elérkeztünk az oltár eredetének kérdéséhez. Inkriminált szerző ezt pár északmagyarországi középkori példával indokolja. Ismét messzire kapkodott. A domban a Donner-oltár előtt középkori szárnyasoltárok állottak. Szám szerint négy. Az egyiken a predellán Szent Márton köpenyosztó jelenete volt látható. A lovasjelenet pedig szinte emblémaszerűen szerepelt a 17. századi koronázásokon, akár szoborként, akár kárpit (?) alakjában. Ezen a helyen és kint a városban, sőt az egész Felső-Magyarországon szinte kizárólag lovagként ábrázolták. Igaz, Európában hasonlóképp — de a nemzeti viseletű bemutatása itt volt a legkedveltebb.[14]

Maga a történet az annyira egyszerű, hogy kutatni sem érdemes. Márton éjszaka egyszer felébredt és eszébe jutott a koldus, akinek előző nap semmit sem adott. Pedig hogy nézett! mennyire igyekezett az kapni tőle valamit! Elszégyellte magát és úgy érezte, ha éppen megjelenne nála megint, odaadná neki a köpenyét. Vagy legalább a felét. Másnap elmesélte a dolgot. Tódítás nélkül. Az eset mindennapi, sőt közhely és még inkább az a többi, amelyből mások (egy Sulpicius Severus nyomán) a legendát fabrikáltak.

De ne írjunk buzgalmi dolgozatokat. . .

(Mojzer Miklós)

JEGYZETEK

1 Mojzer M.: Egy jelmezes mecénás: Esterházy Imre herceg-prímás. In: Sub Minervae Nationis Praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára. Budapest 1989, 64—70.

2 E. Norden: Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formen-geschichte Religiöser Rede. Stuttgart 1956, 119 és 121, az eredetileg többször számú ismeretlen istent — egy betű változtatással — deós < deoi — Szent Pál tette egyes számba teológiai-szónoki céljainak megfelelően.

3 Pigler, A.: Barockthemen. Budapest 1974, I. 396—397.

4 K. Clark: Az akt. Tanulmány az eszményi formáról. Budapest 1986 — bár az angyalokra nem tér ki, a pozsonyi esetben

elkerülhetetlen, mez-telenségük kapcsolatba állítása a meztelen istenekével.

5 „Thomas Mann Pozsonyban” lehetne ez a kiadatlan apokrif kézirat.

6 E. Norden i. m. 91. — a gondolat Poseidoniusra vezethető vissza, de Cicero is ismeri és Seneca akaratlanul az Evangeliummal rokon értelemben hangoztatja.

7 Goethes Werke (ed. Karl Alt), é. n. I. 315—316.

8 Ugyanott 114.

9 M. Bél: Notitia Hungariae novae historico geographica. Wien 1735—1742, Tom. I. 580. — Ipolyi A.: Vörösmarti Mihály, XVII. századi magyar író élete és munkái. Budapest 1875 című művében a feliratot nem említi.

10 Aggházy M.: A barokk szobrászat Magyarországon. Budapest 1959, II. 255.

11 Buzási E.: III. Ferdinánd mint magyar király. Justus Sustermans ismeretlen műve az egykori Legánés-gyűjteményből. In: Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 5. Budapest 1991, 151.

12 S. Alpers: Manner and Meaning in some Rubens Mythologies. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institute XXX. 1967, 272 skk. Alpers valószínűnek tartja a házasság allegóriáját is a képpel kapcsolatban, de nem zárja ki a Megváltásra célzó értelmet sem.

13 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. München 1983, Erläut. 456. A kép 1716 előtt Düsseldorfban volt.

14 J. Žáry—A. Bagin—I. Rusina—E. Toranová: Der Martinsdom in Bratislava. Bratislava 1990, a koronázások és a korábbi irodalom alapján a dóm középkori oltárainak felsorolásával, korábbi metszetek közlésével. Ezeken kívül lásd még P. B. Bouttats lapját (Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok, ltsz. 12. 755). I. József 1686. december 9-i koronázásáról, valamint J. Spiegel metszetét (uo. ltsz. 2224), melyen balra ágaskodó lovon ül a szent; továbbá „Deutliche Vorstellung . . .” I. Lipót koronázásáról 1655. június 27-én (ltsz. 11.173) stb.

„BÁRKI MIT MOND IS, AZ ARCHITECTURA TÖRVÉNYI CSUPA ÖNKÉNYEN ALAPULNAK”

SZÉCHENYI ISTVÁN ÉPÍTÉSZETI ÉRDEKLŐDÉSE

NÉMETH LAJOS EMLÉKÉNEK

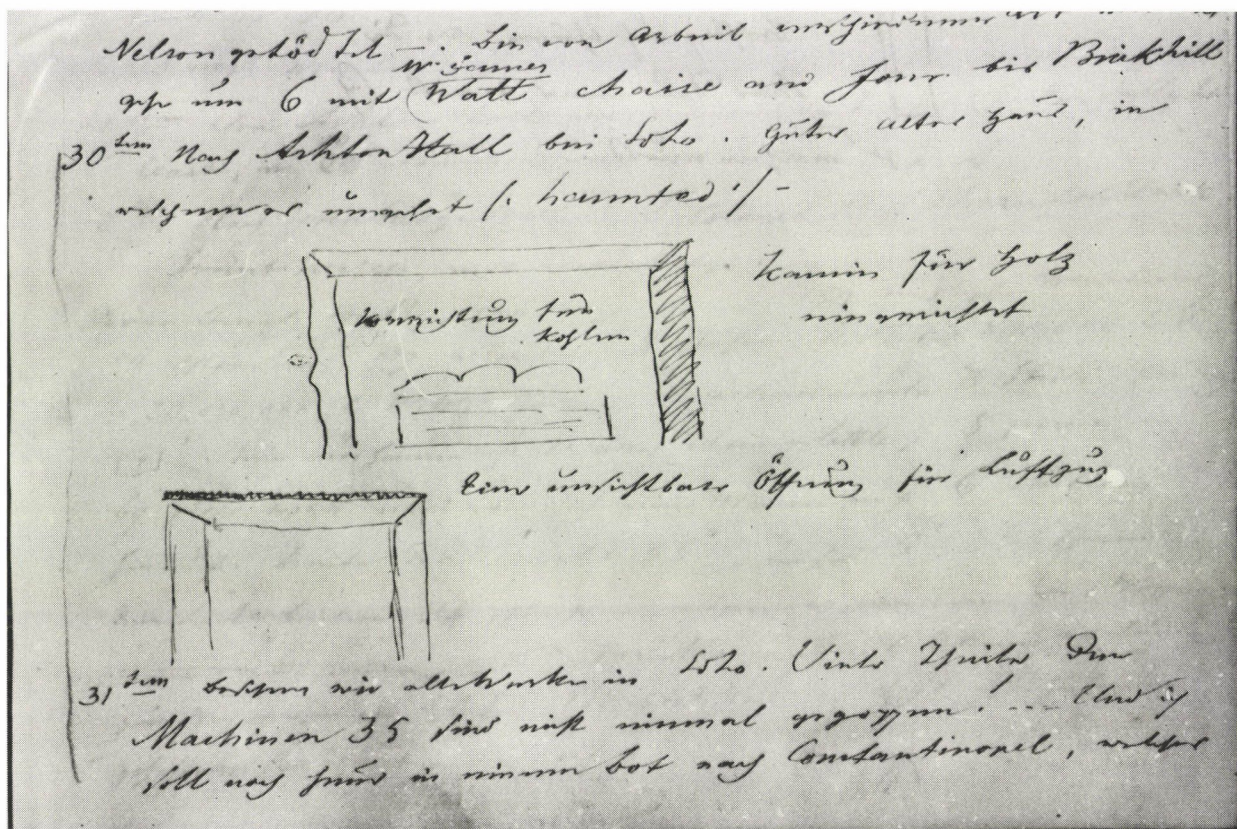
„Tegnap felkerestem Széchenyit; asztalát szokás szerint különféle tervek és rajzok borították — vasút Sopron és Bécsújhely között — színház Pesten — tervek a pesti Városliget mellett felépítendő házakról szolgálhazakkal és körülkerített kertes terekkel, mint Londonban . . .”[1] Így emlékezik meg Széchenyiről 1844. május 11-én a Magyarországot járó angol diplomata, Andrew Joseph Blackwell, élénk vetítve az örökké alkotó, terveket és ábrándokat szövő ember jól ismert képét. Széchenyi István alkotásairól, beleértve építészeti alkotásait is, már jó néhány tanulmány született, különösen Pesttel kapcsolatos működése keltette fel a kutatók érdeklődését.[2] Ezen írárok szerzői azonban főleg műszaki, városrendezési vagy más, sajátos szempontból vizsgálták meg Széchenyi építészettel kapcsolatos tevékenységét, illetve valamilyen részletkérdést dolgoztak ki. E tanulmányban elsőként kíséreljük meg összefoglalóan áttekinteni Széchenyi István építészeti érdeklődését — ilyen irányú iskolázottságát, utazási tapasztalatait, olvasottságát, esztétikai nézeteit, stíluspreferenciáit, építkezéseit, az építészettel fenntartott kapcsolatát —, tudván, hogy az így nyert kép még nem teljes, és további kutatásokra lesz szükség egyes részletek kimunkálásához.

A gyermek és az ifjú Széchenyi nemcsak hogy részesült építészet képzésben, hanem tanulmányai során kapcsolatba került a kor Magyarországnak két jeles építészeti szakértőjével is, Révai Miklóssal és Kresznerics Ferencel. Mint a család házitanítója, Révai Miklós Nagycenken oktatta a rajzot a Széchenyi-fiúknak, Pálnak és Istvánnak. Erről a Széchenyi-kutató Bártfai Szabó László a következőket jegyezte le: „Az a néhány színes rajzlap, mely Révai kezétől készítve fennmaradt, bizonyosságul szolgál annak megítélésére, hogy növendékeit a rajz és mérés tan, stílus és építéstan akkor ismert legkötelesebb szabályai szerint oktatta. Le Clerc, Vignola és Palladio után készített mintarajzai a színezés, méretezés és árnyékolás valóságos remekei.”[3] Révai Miklós, a *Váraszi építésnek eleji* (1780) című tankönyv szerzője a Magyarországon modernnek számító klasszicizáló ízlés alapján állt.[4] A Széchenyi-fiúk később Pesten is tanultak Révainál. A gimnazista István 1808. november 19-én jelentette szüleinek: „. . . most mink tanuljuk az Architecturát Révai főtisztelétű úrtól, a ki gyönyörűen tud rajzolni, a magyar nyelvnek és iskolának professora.”[5] Széchenyi István magántanulólként Pesten, Sopronban, majd Szombathelyen tette le a gimnáziumi, illetve bölcsészeti vizsgákat. A szombathelyi liceumban 1807-ben Kresznerics Ferenc vizsgáztatta mennyiségtanból, majd 1808-ban geometriából, mindkét alkalommal „kitűnő” osztályzatra érdemesítve őt.[6] Kresznerics, mint fennmaradt latin nyelvű kompendiuma bizonyítja, Szombathelyen többek közt az Architectura Civilis témájából adott elő, és ha önálló ideákat nem is fejtett ki, említett kéziratának tanúsága szerint a kortárs szakirodalomban igen jártas volt.[7]

Az elmondottak alapján megállapítható, hogy Széchenyi diákként legalább a társadalmi osztályánál szokásos, ha azt valamelyest meg nem haladó építészeti ismeretekre tett szert. Ugyanakkor azt is el kell mondani — és ez az építészethez való későbbi viszonyulását is jócskán előlegezi —, hogy belsőleg nem tette magáévá az oszloprendeken alapuló klasszikus architektúrát, nem fogadta el annak örökérvényűségét. „Magam is tanultam architecturát” — írja később —, „hanem már gyermekkoromban sem akartam elhinni azon *nec plus ultrat*, miszerint, teszem például, négy határozott oszloprend s egyéb már megállapított rendszabás van. Soha nem birtam átlátni, jötdök, s még hatodik oszloprendet s számos más változásokat miért nem volna szabad divatba hozni? s mióta öregedtem, e tekintetben egy cseppet sem tanultam, sőt most egyenesen így szólok: „Mily szemtelenség néhány száz vagy ezer évvel előbb bizonyos szabályokat állítani fel a jövők számára, vagy inkább mily gyávaság ily szabályok rabja, sőt bolondja lenni örökre? Győzzön az ok, s csak az ok, ne a régiség, s még kevésbé azon nimbus, melyet csalbölcsék saját sötét céluk vagy világos hiuságuk elburkolása végett szoktak a régiség körül terjeszteni.”[8]

Széchenyi építészeti ismereteit és ízlését számos, egész Európára kiterjedő utazás is gyarapította, illetve formálta. Naplójának lakonikus, helyenként töredékes jellege ellenére kirajzolódik, hogy mi az amit látott, mi tetszett neki és mi nem, milyen benyomásokat és tapasztalatokat szerzett.[9]

A történeti korok közül Széchenyit leginkább az ókor, azon belül is a görögök építésze érdekelte. A 18. század utolsó és a 19. század első évtizedeiben az európai régészeti és építészeti kutatás homlokterében a görög építészet állt, Szicíliában és Görögországban folytak a feltárások és felmérések[10] — az ifjú magyar arisztokrata e tekintetben tehát az európai tudományosság fő vonalát követte. 1818 —19-es mediterrán utazása során Nápolyban megismerkedett Sir William Gell angol régésszel[11], aki lenyűgöző tudásával magával ragadta, s akinek *Itinerary of the Morea* (London, 1817) című könyvét — hasonló jellegű angol és francia művekkel együtt — Görögországba is magával vitte.[12] Megtekintette a Nápoly környéki műemlékeket és ásatásokat, majd felkereste Ephezosz romjait, Tróját, Athént, Aeginát, Korinthoszt. Meg akarta nézni a basae-i templomot is — amelyről tudta, hogy az angol Charles Cockerell végzett ott ásatásokat —, de eltévedt. Megtalálta viszont az aeginai Zeusz-templomot, ahol azonban hiába kereste Cockerell ásatási munkájának nyomait. Az épületről — nála szokatlan módon — viszonylag hosszú és megkülönböztetett figyelemről tanúskodó naplóbejegyzést tett: „Der Tempel ist von schöner Proportion — dorischer Ordnung, und ganz in dem Genre und Grösse des Theseus Tempel[s] in Athene, nur mit dem Unterschied, dass die Säulen in dem Tempel des Jupiter Basen haben, die bei



1. Széchenyi útvázlata a Naplókából: angol kandalló

denen anderen fehlen — und dass der Stein bei diesem schlecht und dem andren herrlich ist ..."[13] A templomot a vele utazó Johann Enderrel lerajzoltatta, s ezzel valószínűleg ő az első magyar, aki ókori görög épület ábrázolását elkészítette.[14]

Az édesapjának 1818. december 15-én Athénból írt, a görög építészeiről szóló levele jól érzékelteti azt az elragadtatottságot, amely a napló rövid és tárgyyszerű bejegyzései mögött van: „Das was von denen Griechen in Athen noch übriggeblieben ist, verdient nicht nur unsere Aufmerksamkeit, sondern unsere Bewunderung: ich selbst ein *profaner Beseher* der Kunstwerke fühle mich jedesmal ergriffen, wenn ich neue Gegenstände der vormaligen Bildung und Vervollkommenung zu sehen das Vergnügen habe. — So hab' ich mir's nicht vorgestellt — Nach mehr als 2.000 Jahren, solche Überreste! Und wie kleinlich sind selbst diese Tempeln diese Gebäude, die wir nicht nachahmen können, wenn man, von ihrer Stelle hinaus in das Meer in die lieblichen blauen Wogen blickt.”[15] A görög építészet tökéletessége iránti tisztelet csendül ki Széchenyi későbbi papírra vetett soraiból: „Egykori Hellas maradványait vette fel a civilisált világ az építési ízlés' mintájául, s ha ezeket egybehasonlítjuk Egyiptus idomtalan raványai-
 val, s későbbi Rómának sokszori össze nem hangzó vegyeségeivel, — nem adunk elsőseget Görögország remekeinek, mert *'igy akarjuk, így tetszik'*, hanem mert tagadhatatlanul több összhangzás, azaz a célnak és szükségnek több megfelelés van a görög épületi anyagok és alakok közt, mint az egyiptusi s római építményekben.”[16]

Alaposan felkészült akkor is, amikor 1825-ben a dél-franciaországi Nîmes római műemlékeit látogatta meg: két

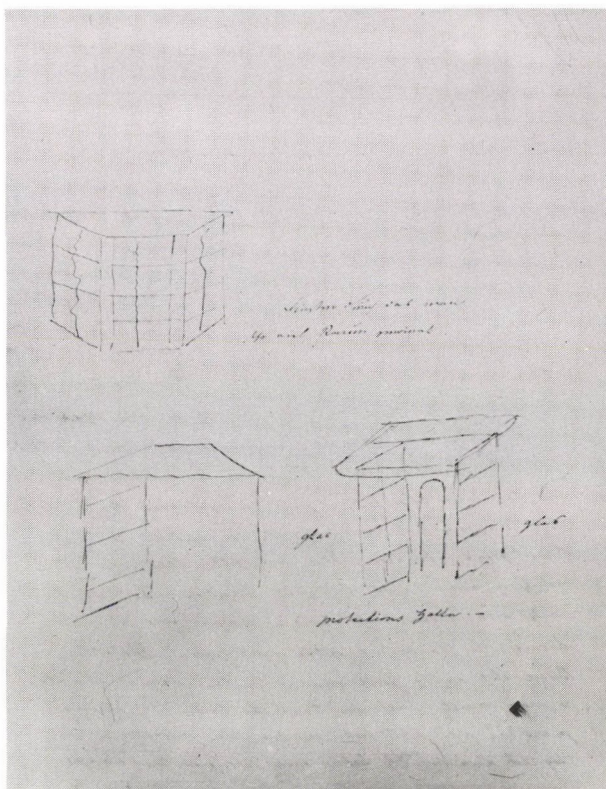
francia topográfiai munkát olvasott el róluk.[17] Naplójában megjegyzés nélkül sorolja fel a római kori épületeket, csak a mérnöki teljesítményt megtestesítő Pont du Gare készleti elismerő felkiáltásra: „Eine der Herzerhebensten Szenen!”[18]

A középkori és újkori épületek mint építészeti alkotások kevésbé kötötték le Széchenyi figyelmét, csak kivételes esetben jegyzett fel róluk a naplójába egy-két szónál többet. A gótikus épületekben gazdag Oxford csak röpke pillanatokra kelthette fel érdeklődését: „Superb! Mich gelangweilet.”[19] Ezzel szemben padovai látogatása kapcsán hosszan méltatja Palladiót: „Die Universität von Palladio gebaut, ist klein, aber elegant und von einem äusserst schönen Styl, ganz in dem genre wie alle seine übrigen Gebäude.”[20] Véleményében feltehetően nemcsak személyes tapasztalatai, hanem a Palladio művészetét az újkori Európában — elsősorban Angliában — övező megkülönböztetett tisztelet is szerepet játszott. A kor ízlését figyelembe véve nem meglepő, hogy a barokk kor óriási palotái nem lelkesítik, Versailles melankolikus benyomást kelt benne[21], s az angliai Blenheimet hasonló szellemben, röviden intézi el: „Herrliche Decadance.”[22] A párizsi Képviselők Kamarája görögös oszlopsorával megnyerte tetszését: „Herrliches Gebäu. Welche Elegance.”[23] Hídegen hagyják viszont a modern München jeles klasszicista épületei, a Glyptothek és a Pinakothek, s a Walhalla sem rendíti meg.[24] József nádornak egyenesen azt írja: „In Baiern geschah indess noch nichts, — das uns irgend als Muster, Vorbild oder Versuch dienen könnte.”[25] Müncheni látogatásának minden jel szerint egyetlen eredménye, hogy személyesen megismerkedett Leo von Klenzével[26],

a kor ünnepelt építészevel, a Glyptothek és több jeles bajorországi középület tervezőjével.[27] Egyébként Klenze volt az egyetlen számottevő építész a Habsburg-monarchia határain kívül, akivel Széchenyi utazásai során kapcsolatba került.

Ha az építészet mint művészet — a görög építészetet kivéve — különösebben nem érdekelte, az építészet technikai és gyakorlati kérdései módfelett izgatták. Naplója tele van ilyen jellegű észrevételekkel és feljegyzésekkel, amelyeket gyakran apró vázlatokkal, rajzokkal illusztrált. Elsősorban Anglia, a technikai vívmányok hazája a kincsesbánya számára, az ország, ahol nem kevesebb mint öt alkalommal fordult meg. Első, 1815-ös angliai utazása után — ahonnan, mint közismert, egy gázfejlesztőgép makettjével tért haza — fontos eredményként rögzíti: „Ich hab in England sehr wichtig gefunden 1° die Rauchfänge die der Wind drehen kann. — 2° die Thüren und Barrieren die auf allen beiden Seiten aufgehen und sich von selbst zumachen — 3° die Gaze Beleuchtung”, mely feljegyzés után a vízöblítéses vécé („Water closet”) méltatása következik.[28] 1832-ben vázlatokat készít az Angliában közkedvelt zárterkélyről, egy üveg előtetőről, sőt egy zuhanyozóról is, egyes alkatrészei megnevezésével.[29] Amikor 1834-ben Londonban meglátogatja a nem sokkal korábban elkészült Travellers' Clubot, a neoreneszánsz architektúrája miatt újszerű, sőt úttörő jelentőségű épületet, építészeti stílusára egy szót sem vesztegetve lerajzolja a lépcsőház mellvédjét és a hozzá kapcsolódó kandelábert, a klubban található egyik ágyról pedig feljegyzéseket és öt (!) vázlatot készít.[30] Különösen érdekli őt a cement és a beton készítése és alkalmazása, később ezek előállításával maga is próbálkozik.[31] Az egyébként figyelemre nem méltatott müncheni Glyptothekban annak felülvilágító rendszerre ragadja meg és hasznosításán gondolkodik: „für mich und Casino anwendbar.”[32]

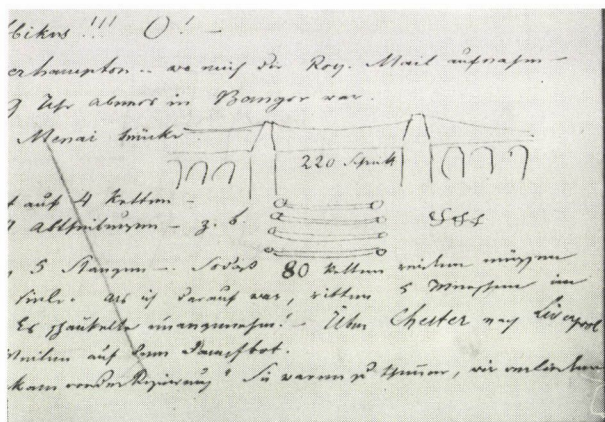
Ami azonban igazi vesszőparipája, az a lakóház, annak praktikus és kényelmes berendezése. Ahogy a *Pesti por és sár* című művében „Szabályi” nevű, s valójában a Széchenyi nézeteit kifejtő, képzeletbeli szereplő mondja: A „lakóházakat illetőleg — ... más építmények körül soha nem fáradtam, s így ezekhez nem is szölok ...”[33] A lakóházak körül viszont Széchenyi igencsak fárad, szenvedélyesen látogatja és vizsgálja a házakat, villákat, kastélyokat, nemcsak külföldön, hanem Magyarországon is. 1833-ban Münchenben, a francia követ társaságában eltöltött egyik este után legfontosabb észrevétele: „Sehr comfortable Haus. Sessel weiss mit Gold. Thüren detto.”[34] Pár héttel később Párizsban is „házlátogatóba” megy: „... besah ich mit Apponyi Delamare's Haus. Herrlich ... ein Pentagon ganz verbaut, anstatt Tepich, rother Samt.”[35] 1839-ben Pesten Pückler-Muskau herceg társaságában meglekinti Ullmann Mór és Károlyi György házat.[36] Máskor, Sopronban járva hasonló módon cselekszik: „Gehen zu Nagy Sándor — sehen sein Haus an. Nicht viel Geschmack und Zweck.”[37] Amikor a Vas megyei Nagyfaluba látogat, nem találja ott Szentgyörgyi Horváth Józsefet, de ez nem akadályozza meg abban, hogy kastélyát meg ne nézze.[38] Természetesen jó néhány kastélyt tekint meg Angliában is. Ezekről el van ragadtatva és tapasztalatai összegzésére késztetik: „Welche herrlich Landhäuser! Wie dumm wohnen wir auf dem Continent! — Und besonders in Ungern!”[39] Más alkalommal még lesújtóbb véleményt mond a magyar kastélyokról és uraikról: „Die Leute haben keinen Begriff von Comfort in ihren Landhäusern. Sie wollen es haben, verstehen es aber nicht. — Es ist nicht aus stolzer Verachtung des Bequemen und Weichlichen — Reine Unwissenheit.”[40]



2. Széchenyi útvázlata a Naplóból: angol zárterkély és üvegteret

Tekintve Széchenyi gyakorlatias felfogását, nem meglepő, hogy a mérnöképítészet alkotásait, és főleg a hidakat különös érdeklődéssel szemléli. Dél-franciaországi útján a Pont du Gard váltott ki belőle lelkesedést. Természetes, hogy amikor 1832-ben a pesti állandó híd építésének ügyében Angliába látogat, fokozott figyelemmel fordul a hidak felé. Műszaki adatokat jegyez fel a kor legnagyobb függőhídjáról, a Telford-féle Menai-hidról, apró vázlatot is készít róla.[41] Amikor a hammersmith-i hidat, a későbbi pest-budai Lánchíd őst meglátja és adatait lejegyz, varázsos érzés tölti el: „Diess erhob mein Herz hoch — lange hatte ich diess bitter süsse Gefühl nicht!”[42] Pár héttel később, a Temze mentén utazva újabb híd látványa hozza lázba: „Southwark Eisen Brücke, die schönste der Welt!”[43]

Ami Széchenyi építészeti tájékozódásának egy másik forrását, a könyveket illeti, nem kevésbé tanulságos és jellemző kép bontakozik ki. Könyvtárának jegyzékében tulajdonképpen nem találunk egyetlen „igazi”, elméleti építészeti könyvet sem, hiányoznak az olyan klasszikus munkák — pl. Vignola vagy Palladio művei —, amelyek gyermek- és ifjúkori tanulmányainak tárgyát képezték.[44] Viszont birtokában volt számos útleírás és topográfiai munka, hasonló, mint amilyeneket görögországi vagy franciaországi útja során forgatott.[45] Címe alapján gyakorlati kézikönyv lehetett egy 1808-ban Bécsben megjelent vaskos kötet.[46] De könyvtárában volt egy angol könyv a gázvilágításról és egy francia munka a cementkészítésről is.[47] A nagyrészt még feldolgozatlan magyar kertészet-történet szempontjából különösen érdekes, hogy Széchenyinek megvolt Hermann Pückler-Muskau *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei* (Stuttgart, 1834) című műve, az angol kerttervezési elveket propagáló és egész Európában jól ismert kézikönyv.



3. Széchenyi útívázlata a Naplókából: az angliai Menai-híd

A szerzőt, aki Pesten is megfordult, Széchenyi István személyesen is ismerte.[48] De Széchenyi másfajta forrásokból is gyarapította ismereteit; egyik naplóbejegyzéséből tudjuk, hogy tervbe vette, megnézi az Encyclopaedia Britannica „Cottage System” címszavát.[49]

Mint sok mindenről, Széchenyi az építésze-tről is meglehetősen határozott nézeteket vallott. Naplóbejegyzésein, levelein kívül az általa írt könyvekben szintén találhatók hosszabb-rövidebb megjegyzések e tárgykörből. De írt egy önálló művet, egy nagylélegzetű építészeti traktátust is *Pesti por és sár* címen. Naplójából tudjuk, hogy megírásához 1834. június 30-án fogott hozzá.[50] A munkával lassan haladt előre, a kéziratot többször félretette. Talán azért, mert illetéketlennek érezte magát e tárgyban, illetve egyáltalán, más irányú tevékenységét hasznosabbnak vélte. Ez olvasható ki a készülő mű kapcsán 1837. április 11-én papírra vetett naplóbejegyzéséből: „... soll ich's herausgeben? On dira 'Wir hätten von Sz[échenyi] mehr erwartet.' Bin mit mir uneinig, ob es nicht besser wäre, 'Etwas anderes zu machen, als schreiben p[ar] e[x]emple' Gesetze — latein lernen, — Oeconomie ect.”[51] Mindenesetre tárgyalt a kéziratról Heckenast Gusztáv könyvkiadóval, aki ívenként 25 forintot ígért neki.[52] Ez a munka azonban Széchenyi életében nem jelent meg, kiadására csak 1866-ban került sor[53], míg az 1858-ban Döblingben írt második előszó 1925-ben látott napvilágot.[54]

A 138 nyomtatott oldalas *Pesti por és sár*ban Széchenyi alig több mint 20 oldalnyit szentelt a címből sejthető témának, az elmaradt pesti viszonyok ostromozásának, illetve azok orvoslásának; a többi — legalábbis elvileg — a lakóház- és kastélyépítésről szól. (Nem véletlen, hogy 1837-ben naplójában „Jobb Lak”-ként említi készülő művét, amelyet akkor valószínűleg ilyen címen akart kiadni.[55]) Természetesen nem szigorúan tudományos értekezésről, hanem inkább lendületes, valamelyest csapongó eszmefuttatásról van szó, amelynek formája részben katekizmuszerű kérdés-felelet. Az írás a magyar építészeti szakirodalom páratlan alkotása, egy nagy formátumú ember lenyűgöző és szabálytalan okfejtése. Hasonló megírására egy osztályos társa sem vállalkozott. Széchenyi e műben kifejtett nézeteit nem az ott szereplő, meglehetősen esetleges sorrendben, hanem egy-egy kérdés köré csoportosítva tekintjük át, oly módon, hogy más írásaiban található s a tárgyalt kérdésre vonatkozó megjegyzéseit, illetve az építészettel kapcsolatos ténykedésének egy-egy mozzanatát is bevonjuk a vizsgálatba.

Mint láttuk, tanulmányai során Széchenyi megismerkedett a klasszikus építészeti tanokkal és elvekkel. Talán anglofil beállítottsága miatt is, különösen nagyra becsülte Palladio művészetét. Ennek ellenére — ahogy erre tanulmányai bemutatásakor már történt célzás — megkérdőjelezte az európai architektúrában a görög időktől az újkorig generációk által örökérvényűnek tekintett, a klasszikus oszloprendeken alapuló építészet kánonát.[56] A kortárs Magyarország klasszicista építészetére utalva „az 'architecturának', a bevett zsarnok izlésnek”[57], illetve „a bevett izlés zsarnokságának”[58] az állapotáról beszél. Ezt első-sorban gyakorlati megfontolásokból, a mediterrán és a magyarországi éghajlat közti különbség miatt tekinti tarthatatlannak, hiszen a kor tipikus magyar palotája a „bevett olasz szokás 's görög izlés szerint van építve, félíg muszka climában!!!”[59] „Pest, a mintegyre fejledező fiatal Pest semmi sajátsággal nem bír, s félíg-meddig muszka légben, félíg-meddig olasz minta után épült új része ... úgy áll a mindennapi prósa hamuszínű köntösében, mintha a magyar nemzet minden eredetiségéből kikopott s élte poesisát rég kilehelte volna már.”[60] A problémára Széchenyinek van megoldása:

„Magyarország építményeire kizárólag sem éjszaki, sem déli minta nem tökéletes, s ekkép, valamint a magyar nemzetnek eredeti képe, s éghajlatának, ha nem is szembeötlő, de mégis különös sajátsága van úgy architecturájának önállóságának szükséges lennie, s ennél fogva építményeinek is különös ábrázattal kell bírnia, s ez sem muszka, sem olasz, sem german nem lehet, hanem Magyarország eredetét, visszaemlékezését, jövődjét s éghajlatát, szóval mind költői mind prosai körülményeit philosophiai mérlegbe vetve, elkerülhetetlenül goth tekintetűnek, a 19-ik század finomabb s szaporább szükségéhez szabott *scythia szellemének* kell lennie.”[61]

A fenti sorok több fontos és a magyar építészetelméletben forradalmian újnak számító gondolatot tartalmaznak, még ha ezeket Széchenyi csak felvetette, de következetesen nem munkálta ki. A 19. században a korát megelőzve ő mondta ki először önálló magyar építészet létrehozásának szükségességét. (A 18. század végén a pozsonyi Johann Schauff tett kísérletet nemzeti oszloprend megteremtésére; ez a viszonylag konvencionális — és lényegében visszhang nélkül maradt — elképzelés a hasonló európai törekvések mintáját követte.[62]) Nem kevésbé újszerű, hogy a megoldást a felújított gótikában találta meg, akkor, amikor ezt a stílusirányzatot Magyarországon pár templom (a Pollack-féle restauráláson átesett pécsi székesegyház, a pétervásári plébániatemplom stb.) kívül csak néhány, az országban elszórtan található kis épület, egy-egy falfestmény vagy iparművészeti tárgy képviselte.[63] Ebben az időben Európában is egyedül Anglia az, ahol már nagyobb számban emelnek neogótikus épületeket, sőt amikor 1835-ben a londoni parlament pályázatát kiírták, az előírt stílus gótikus vagy Erzsébet-kori volt, ami által a gótika gyakorlatilag a nemzeti stílus rangjára emeltetett.[64] Széchenyi le is írja, hogy az újjászületett gótikával a szigetországbán találkozott: „Anglia építőmesterei jó idő óta felfogták az építés ez elvét, és nagyobb úri lakjaikban jobbadán ők is elhagyták az olasz s ekkép éghajlatukhoz sehogy sem illő minta utáni építést, s a komolyabb goth izlésnek hódolván, s ezt éghajlatuk s szellemükhöz alkalmazva, telepvényeiket csudálatos sikerrel javíták.”[65] A kép teljességéhez hozzá kell tenni, hogy a 19. század első felében Európa nagy nemzetei, az angolok, a franciák és a németek mind meg voltak győződve arról, hogy a középkorban a gótika az ő országuk földjén keletkezett, és ilyen értelemben nemzeti stílusnak tartották

azt.[66] Ha Széchenyi nyilván nem is tekintette a gótikát magyar találmánynak, már eleve a középkori magyar emlékek pusztulása miatt sem — „Árpád, a hét vezérek, Szt. István, Corvin — etc. csak még egy követ sem hagytak maguk után, mely valahai nagyságukat bizonyítaná” — írja egy helyütt[67] —, a gótika és nemzeti stílus összekapcsolása mint európai gondolat közrejátszhatott az ötlet megszületésében.

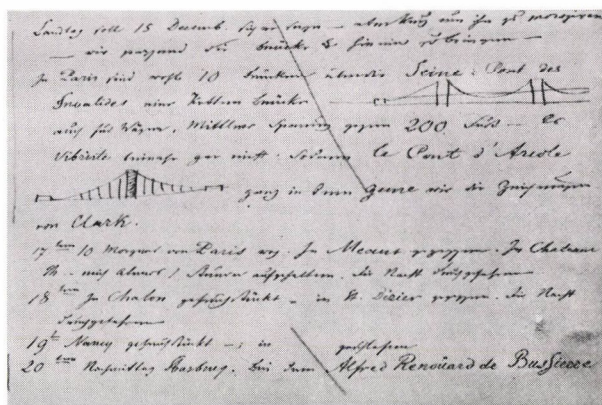
Szintén épp hogy csak felvillantott, de izgalmas felvétel, hogy a létrehozandó magyar nemzeti építészetnek szkíta „szelleműnek” kell lennie. Itt Széchenyi megint csak úttörő módon elsőként kapcsolja össze a magyarok keleti eredetének mítoszát a nemzeti stílus kérdésével, megelőzve ezzel Feszli Frigyes stíluspróbálkozásait és az 1860 körül felszínre került, a magyar stílust a keleti (bizánci) építészetben megtalálni igyekvő törekvéseket.[68] Amikor Széchenyi a gótikát és a szkíta szellemet egymás mellé állítja, ezeket össze is kapcsolja. Ez még jobban kidomborodik következő soraiból: „... nyerne az egész ország is, ha építményeiben, az olasz helyébe az éjszak-ázsiai goth mintát állítaná minden lehető javításaival.”[69] A gótika szkíta, illetve észak-ázsiai jellegének nem kevésbé naiv, mint amennyire újszerű gondolata abban az időben született meg Széchenyi fejében, amikor az európai szellemi életben még bizonytalanság uralkodott a gótika eredetét illetően.

Széchenyi szerint az „olasz” építészetnél a gótikus azért is jobb, mert praktikusabb és olcsóbb, ugyanis míg az előző merev és lezárt rendszer, az utóbbi bővíthető:

„... a goth mintaváz lehető legjobban illik a magyar éghajlat alá, ...” mert a „hozzáragasztványok, verandák ... mosolygó alakban fűződhetnek a goth komolyság körül ...”[70] „... mi a költséget illeti, ez goth mintai lakóházaknál azon okból nem nagyobb, sőt kisebb, mint olasz terv utániaknál, mert ezek szigorú symmetriája szorosabban, vagy mondhatni „elkerülhetetlen” megkívánja az egész építmény egyszerű, systematicus felállítását, s így tetemesb tőke készletét, midőn a goth architectura keleti kéjjekkel körülövezett sokfélesége nem tiltja az építmény külön külön részeinek, nagyobb közbevetésekkel is, egymásutáni fölemelését — per excerpta — sőt új szükségek kifejlésével egészen új daraboknak, a régibb épülethez ragasztását is, mik az egésznek bevégzésére megkívántató tőkék elosztását, s csak időszakonkénti szükségét következtetik. S ez az építőre nézve oly nyereség ... hogy ha bizonyos egyes részei drágábbak is a goth mint az olasz architecturának, valamint tán drágábbak is, általában véve mégis olcsóbb az, mint ez. A goth architectura szükségünkkel tágulhat, s ekkép ezekkel mindig okszerinti arányban létezhet, az olasz ellenben azokhoz nem könnyen simul, s így nem ritkán kezdetben igenis nagy az e minta után épített lak, később viszont igenis kicsi, és szép idomban alig tágítható.”[71]

Ezek az eszmék gyakorlatiasságukban a század derekán Franciaországban megjelent, Viollet-le-Duc nevével fémjelzett racionalista iskola gondolatvilágával rokoníthatók. Ugyanakkor, ha úgy tetszik, Széchenyi elébe vágott azoknak a 19. század második felében Magyarországon is felbukkanó érveknek, miszerint a klasszicizáló — vagy éppen neoreneszánsz — architektúra azért részesítendő előnyben, mert olcsóbb, mint a gótikus.

Mindamellettt úgy gondolja, a „goth típust” előbb a „nemzeti épületek”-nél kéne bevezetni, s csak később a kastélyépítészetben.[72] 1836-ban például, az építendő Harmincadivattal kapcsolatban följegyzi: „das sollte im Gothischen Genre ... gebaut seyn.”[73] 1843-ban, bár



4. Széchenyi útvázlata a Naplókából: a párizsi Pont des Invalides és a Pont d'Arcole

magánépületről, saját házáról van szó, megint csak a gótikával kacérkodik: „Sollte ich ein 2-tes bauen, és ez meglehetne, werde ich etwas Gothisches versuchen.”[74] (Meg kell jegyezni, hogy az első gótizáló architektúrájú pesti bérház — Borsody András háza — csak 1845–46-ban készült el.[75])

Annak ellenére, hogy Széchenyi írásában a felújított gótika mellett tört lándzsát, amikor megvalósult romantikus-neogótikus épülettel állt szemben, a lelkesedés semmi jelét nem mutatta. 1844. szeptember 26-án a Pozsony melletti Oroszváron járt, ahol ez idő tájt készült el Zichy-Ferraris Emánuel angolos gótikájú kastélya, a maga nemében az első az országban.[76] Bár még a tervező építésszel, Franz Beerrel is találkozott a helyszínen, naplójában az épületet egy szóra sem méltatja.[77] Amikor 1847-ben újból arra jár, már alaposabban megnézi a kastélyt, de csak fanyalgó megjegyzéssel illeti: „Schon en Décadence. ... Tofo! much day light.”[78] (Ez a bejegyzés nyelvi „szépsége” miatt is figyelmet érdemel.) Ugyanakkor 1844-ben megtekinti az elkészült Nemzeti Múzeumot, a klasszicizmusában megkésett s a kortársak részéről általában vegyes fogadtatásban részesülő épületet, és neki fenntartás nélkül minden tetszik rajta: „Schönes Gebau, bis auf die Lage.”[79] Ugyanebben az évben „olasz izlésű”, tehát klasszicista stílusú villákból álló nyaralótelep létesítésén fáradozik.[80] A magyarázat abban rejthet, hogy bár Széchenyi elvileg és általában a (neo)gótika pártján állt, konkrét esetben a stílustól függetlenül mondott értékítéletet, illetve döntött az épületekről. Éspedig azért, mert szokásához híven ebben a kérdésben sem volt doktriner, és egyik stílusiránnyal sem akart végleg azonosulni. Sőt, ha néhány további gondolatát megvizsgáljuk, kiderül, hogy az építészeti stílusok végeredményben közömbösek voltak számára, olyannyira, hogy még létjogosultságukat is megkérdőjelezte.

Ezt legmarkánsabban, aforizmaszerűen *A magyar játékszínről* írt könyvében fogalmazta meg: „... bárki mit mond is, az Architectura törvényi csupa önkényen alapulnak ...”[81] „Mert vajon mi a szép, mi a jó ízletű emberi készítményben?” — teszi fel a kérdést a *Pesti por és sárban*. „Semmi egyéb, mint czélirányosság, s így azon idomok és formák, melyek ehez legközelebb visznek.”[82] Vitruviusi kategóriákkal fogalmazva, Széchenyi számára az *utilitas* fontossága a *venustas*szal szemben olyan nagy, hogy az előbbi az utóbbit is helyettesíti. Az utilitarizmus e szélsőséges megnyilvánulását érdemes még egy építészetre vonat-

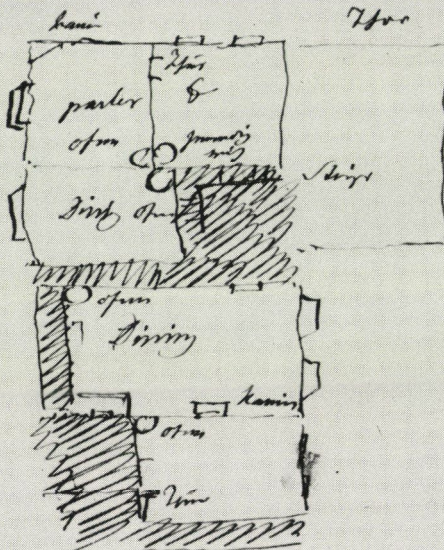
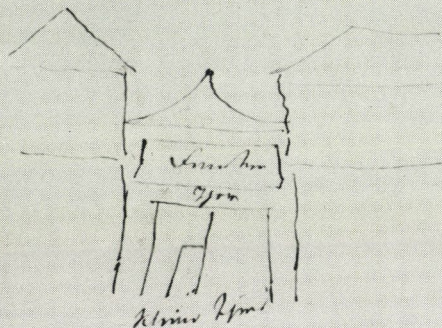
Novemb. 1832

54

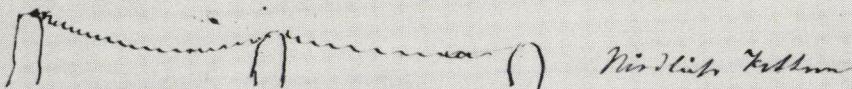
beszélgetés a házban, ahol a két embernek van egy közös szobája; a házban, ahol a két embernek van egy közös szobája -

Zinkmunka

az a ház, amely a két embernek van egy közös szobája -

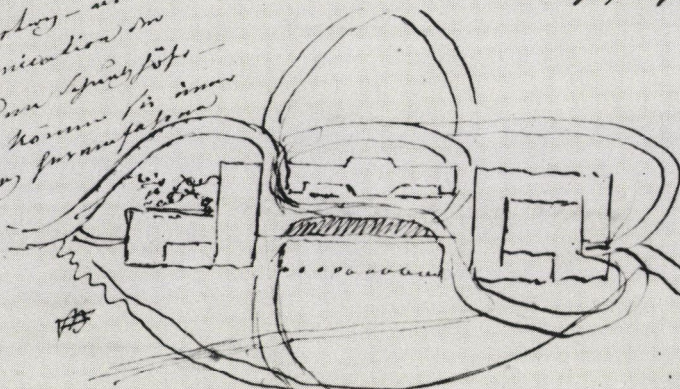


az a ház, amely a két embernek van egy közös szobája -



Separation desGuests a - mit 4 1/2 Szék gittes.

az a ház, amely a két embernek van egy közös szobája -



az a ház, amely a két embernek van egy közös szobája -



19
14
2
28

5. Széchenyi tervvázlatai a Naplóból a nagyeceni kastélyhoz

kozó Széchenyi-idézzettel illusztrálni: „... a' dolgok valódi becsét vagy becsnélküliségét soha nem határozza el a' kül rajz, hanem a' bel lét!”[83]

A hasznosság gondolatával függ össze, hogy Széchenyi, ha csak alkalma nyílt, hangsúlyozta az épületek egyszerűségének, dísznélküliségének szükségességét. Amikor a pesti magyar színház építése van napirenden, kifejti, hogy „az első állandó színháznak is nem visszaretentő fénypalotának, hanem magához vonzó szelíd világú kis bájlaknak kellene lenni.”[84] Nem meglepő hát, hogy midőn 1835-ben Párizsból akarja beszerezni az épület terveit, csak a méreteket feltüntető tervlapokat kér, olyanokat, melyek architektúrát nem ábrázolnak. „Ich würde alle unnöthige Pracht zu vermeiden suchen, und Alles, was auf ein Fest deutet ...” teszi hozzá.[85] Hogy egy ilyen minden díszről és ünnepélyességtől megfosztott színház mitől lett volna „bájlak”, azt igazán nem könnyű elképzelni.

Amikor Széchenyi 1846–47-ben második házat akart magának Pesten építtetni, írásbeli utasításokat állíttatott össze elképzeléseiről és igényeiről. Az általános bevezetésben megint csak az „egyszerűség” a kulcsszó, amihez a díszek beszenyeződésétől való félelem minden több átlátszó ürügynél. A szóban forgó bevezetés Széchenyi esztétikai nézeteinek summázataként is tekinthető:

„Character oder Art des Hauses.

1. Das Haus soll ein einfaches solides Herrschaftshaus sein ohne Anspruch eines Palastes.

Äussere Form

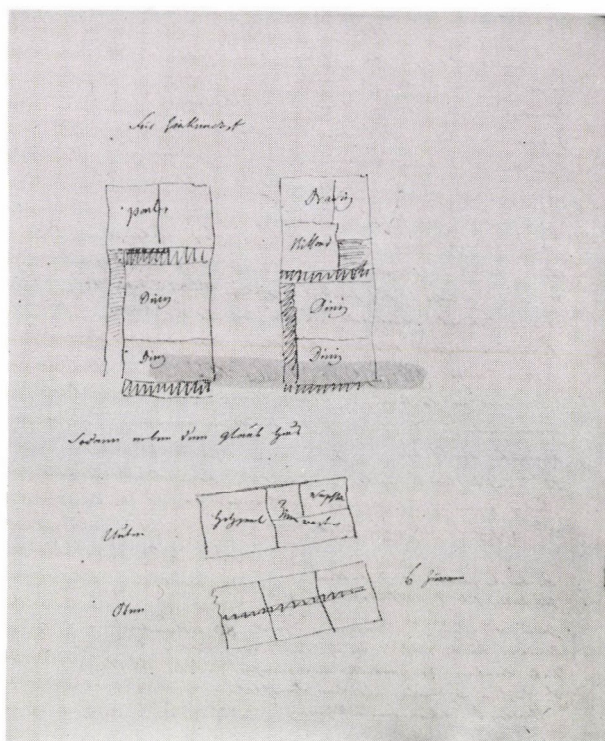
2. Die äussere Form und Ansicht desselben soll eine einfache Eleganz und guten Geschmack zeigen, und sich mehr durch Schönheit der Zeichnung und Harmonie in der Zusammenstellung bemerkbar machen, als durch Überladung mit besonderer Bildhandwerken und Zierrathen, die in einer Stadt wie Pesth in kurzer Zeit nur als Sammlungsplätze für Staub und Schmutz dienen würden.

Das Äussere der inneren Bequemlichkeit untergeordnet

3. Da die vernünftige und bequeme Eintheilung des Inneren eines Privat-Wohnhauses immer der Hauptzweck bleibt, so soll diese dem äusseren Effect auf keinen Fall aufgeopfert werden, der — obwohl nie ausser acht zu lassen ist — doch als eine untergeordnete Nebensache betrachtet werden muss.”[86]

Nem tagadja meg magát Széchenyi akkor sem, amikor 1860-ban megbízza Ybl Miklóst a családi kriptát is magában foglaló nagycenki plébániatemplom tervezésével; kikötése, hogy a templom „lehetőleg minden cikornyás díszítmenyt kizáró, egyszerű, de mégis tágas Istenháza” legyen.[87]

A fentiekkel összhangban Széchenyi elveti a hivatkozás minden formáját az építészetben. Mint írja, ideálja a „praetensio nélküli báj, melylyel keblem oly nagy sympathiát érez”.[88] Saját, a Fertő tó partján felépíteni szándékozott házának is ilyennek kell lennie: „Mein Cottage soll nicht viel kosten und ohne aller Praetension gebaut werden sonst werde ich's nie erleben.”[89] A vidéki lak, a „cottage” szenvedélyesen érdekli; amikor 1832-ben Visegrád környékén kirándul, sajnálattal állapítja meg, hogy nem talált alkalmas helyet ilyen építésére.[90] Véleménye szerint a konvencióktól mentes, csak a természetes igények és körülmények figyelembevételével készült, intim hangulatú épület felülmúlja a „bevett” ízlés szerint épült házat. „Nem ritkán sokkal rosszabbul lakunk — a' szó valódi értelmében — egy temérdek pénzért felhalmozott palotában, mint egy egyszerű paraszt-házban” — vallja.[91] Ezek az ideák, még ha Széchenyi saját érzéseit fogalmazta is meg, az európai gondolatvilágban évszázadokon keresztül jelen voltak.[92]



6. Széchenyi tervvázlata a Naplókából a nagycenki kastélyhoz

A természetes lakhely, az egyszerű „kunyhó” eszményképe különösen a kapitalizmus beköszönte után, a 18. századtól kezdve erősödött meg.

Ami Széchenyit szenvedélyesen érdekelt, aminek szükségességét szinte megszállottan, újból és újból hangsúlyozta, az a lakóház „comfort”-ja, vagyis kényelmes, praktikus elrendezése és berendezése. Ezt kereste, ezt tanulmányozta utazásai során, és ez a *Pesti por és sár* legrészletesebben taglalt témája, mondhatnánk gerince.

A „jó lakház fő feltételei”-t a következőképpen foglalja össze: „Csend, szagtalanság, füst-nélküliség, könnyű tisztíthatóság, meleg télen, hűs nyáron, minél több világ s szellőztethető légvonal nélkül, s oly elosztás, mely szerint nappali, ebédlő s éjjeli szoba, terem kellőleg elkülönítve legyenek.”[93] Ami az utolsó pontot, tehát a termek elrendezését illeti, rossznak találja az egybenyíló teremsort vagy — ahogy ő is nevezi — az enfilade-ot, éppúgy az egy „ambitus”-ra fűzött szobákat, vagyis mindazt, ami a korabeli magyar kastély- és kúriaépítészetre jellemzi. Így nem lehetséges az egyes életfunkciók szétválasztása, „elrontott lég uralkodik”, s a lakók a cselédekkel folyton összeütköznek. Egyes kastélyok „nagyobb része grádics, de minek? hogy szinte sehova se lehessen rajtuk jutni, mert az első emelet néhány szoba, egy irdatlan szála, ambitus, és semmi egyéb!”[94] A belső tagolatlanság helyett a különböző rendeltetésű termek elkülönítését javasolja, hasonló módon, mint Angliában, mert „nem létez hon, mely falusi lakházak körül több tapasztalással bírna, mint Anglia”.[95] A szigetországban az ebédlő, a nappali szoba és a könyvtár a földszinten van, a hálószobák az első és második emeleten, sőt a cselédek számára még a padlásterben is. A házban a belső közlekedést legalább két lépcsővel oldják meg, melyek közül az egyiket az uraság, a másikat a cselédség használja. A pincében vagy inkább alagsorban vannak a raktárak, néhol a konyha is.

Széchenyi e témakörben talán sehol nem érvel több hévvel, mint amikor az árnyékszékéről esik szó; ez a kérdés szinte vesszőparipája. Amikor leírja a korabeli magyar viszonyokat — olyasmit felidézve, amire a 20. századi ember ezen épületek látogatásakor már alig gondol —, megfogalmazása szinte Jonathan Swiftére emlékeztet. A magyar kúriában „az ambitus végén igen gondosan felállított árnyvagy inkább zsarnok-szék, minthogy senkit sem kímél, de kivétel nélkül mindenkire egyforma büntetést ró, bár használja árnyékait szerencséjére rendesen, bár szerencsétlenségére csak ritkán”. [96] A kor tipikus kastélyában „az előház pedig a lépcső alján két nagy eleven „árnyékkal” van ellátva, mely nem annyira vet árnyékot, mint legnagyobb elelenséggel oly dögvészes szagot terjeszt az egész házban lehető legnagyobb egyenlőséggel, mert *aequilis divisio* sat., hogy én legalább saját ízlésem szerint alig ismerek kellemetlenebbet, mint ily elrontott légbeni lakást”. [97] A probléma egyik lehetséges megoldása az árnyékszék távolabbra helyezése a háztól. A másik az Angliában meghonosított öblítéses vécé, amelynek működését Széchenyi gondosan elmagyarázza. Nem véletlen, hogy Magyarországon ő volt az első, aki kastélyába angolvécét szereltetett, amelyet 1840-ben a Deák Ferenc vezetésével Nagycenkre érkezett országgyűlési küldöttség annak rendje-módja szerint megcsodált. [98] Meghökkenítő és korát megelőző az az elképzelés, amely Széchenyinek a lakóházának építéséhez kiadott rendelkezésében olvasható: kívánatos, hogy az árnyékszék ablakából jó kilátás nyíljon! [99]

Egy másik gyakorlati kérdés, amellyel Széchenyi előszerttel foglalkozott, a falak nedvessége. (Nem véletlen, hiszen hasonló problémákkal maga is küszködött kastélyában Nagycenken.) Nézete szerint a megoldás a pince alkalmazása, vagy hogy „rakassák az egész építmény *concrete* rétegre”. [100] Az utóbbi javaslat nem meglepő, ha figyelembe vesszük, mennyire érdekelte Széchenyt a betonkészítés, bár elismeri, hogy az új anyag felhasználása Magyarországon még felettebb költséges. Nem kevésbé újszerű gondolat a köszöntűzésű, angol rendszerű kandalló („iron grate”) propagálása sem.

De Széchenyi kitér a ház környezetére, a ház körüli zajok és szagok kérdésére, a tájolásra, az ablakból nyíló kilátásra, tehát olyan problémákra, amelyek majd inkább a későbbi korok emberét érdeklik. Arra az esetre, ha valaki a falu közepén építkezik, rendhagyó javaslata van: „... állítsa gazdasági épületeit egyenesen az utcára, s így istállóit, konyháit stb. is, szóval szorítsa a lármát, rossz szagot, stb. utcára, ház homlokát pedig, ha ezt csak félig-meddig megengedi a kitétel, fordítsa kertjének, t. i. a csendnek, s a por s rossz szagtól ment oldalnak.” [101]

Pesttel kapcsolatban Széchenyi nem kevés oldalt szentel a kulturálatlan viszonyoknak, a nyáron poros, télen saras utcáknak s a gondok orvoslását akadályozó tespedtségnek. A várossról — és vele kapcsolatos érzéseiről — lehangoló képet fest:

„[Ezen] bajokat azokra nézve, kik télen nyáron Pesten-Budán maradni kénytelenek, én legalább valódi szerencsétlenségnek tartok, minthogy saját ízlésem szerint akármit szenvednék inkább, mint a természet szép színeitől örökké eltiltva s kénytelen lenni, például Buda-Pesten a szőke Dunát, szennyes dunapartokat, kiégett budai szőlőket, kertnélküli házakat, minden fátul eltiltott utcák- s tereket, szóval az egész láthatárt mindig s mindent hamuszínű köntösben nézni s a természet sokszínű bájai helyett örökre a homok bajaival küzdeni.” [102] Később meg fogjuk látni, mit tett, illetve próbált tenni saját maga a felsorolt problémák megoldására.

Az alapvetően pragmatikus Széchenyi szerint a jó lakóházakra nemcsak azért van szükség, hogy a fizikai és esztétikai igényeket kielégítsék. A mindig nagy összefüggésekben gondolkodó ember — függetlenül attól, hogy nyilvánvaló öröme telt a „Jobb Lak” megírásában — munkájával távolabbi és általános célt, a haza ügyét is kívánta szolgálni: „Szeretete azon háznak, melyben család lakik és melyben azért szeret lakni, mert természeti szükségait, hajlamát, ízlését abban kielégítve tapasztalja, az ilyféle lak képi azon „motivált hazaszeretetnek” legszilárdabb alapját, mely előbb-utóbb, de bizonyosan bekövetkezteti a nemzetek felvirágzását.” [103]

Természetesen Széchenyi nemcsak gondolatban és írásban foglalkozott az építészettel. Voltak saját építkezései, és kapcsolatosan volt több középület tervezésével. Ezek áttekintése — még ha most nem is lehet célunk részletesen foglalkozni velük — nem kevés tanulsággal szolgál.

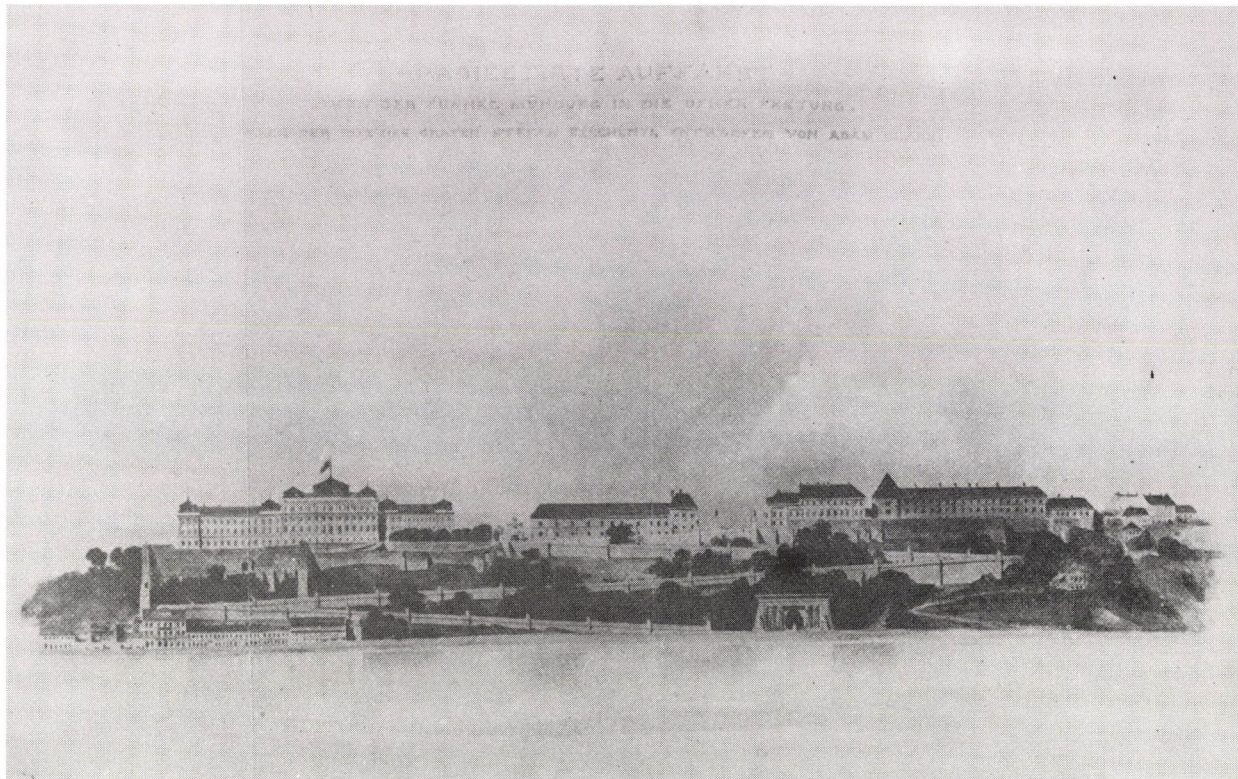
Nagycenki kastélyának jobbításával és bővítésével Széchenyi évtizedeken keresztül foglalkozott. Amikor például az 1830-as évek első felében Angliában és Franciaországban utazgatott, naplójába — nyilván friss élményei hatására — apró vázlatokat készített a kastélyhoz. [104] Ezek azonban annyira elnagyolt, minden műszaki és művészi jelleget nélkülöző rajzok (többnyire alaprajzok), hogy nem lehet amatőr tervezésről beszélni. Az új szárny Hild Ferdinánd vezetésével 1834 és 1840 között épült fel; sima homlokzatára késő gótikus ablaknyílásokat idéző, egyenes záródású, nagyméretű kettős ablakok kerültek. [105] Újdonsága — mint már szó volt róla — az angolvécé és a fürdőszoba volt.

Érdekesen alakult Széchenyi pesti házána tervezése. [106] Hild József az első tervváltozatot 1843 végén készítette el, az építető kívánsága szerint toronnyal. A torony mellett felsorolt érvek jól illusztrálják Széchenyi ellenérzését az építészeti monotoníával szemben, vágyát a közt szolgálni — és saját gazdasági megfontolásait:

„Wegen Thurm bin ich aus 3 Ursachen: 1. weil die Monotonie in Pesth bereits über Hand nimmt, 2. weil ich dem Publicum eine Urglocke spendieren will, 3. weil sich bald jemand bei uns einziehen wird, der sich so weit von dem Centrum der Stadt fürchten zu werden, ausser er wohnt in einem so marquanten Haus, das nicht zu fehlen ist.” [107] Első, romantikus elképzelése szerint a torony vörös lett volna, de rábeszélésk, hogy legyen fehér, miként az egész ház. Széchenyi eredetileg hegyes tornyot szeretett volna, de Hild nem ilyet tervezett, „Unter uns gesagt hätte ich einen Spitz lieber, als den Csonkatorony von Held (!). Dieser letztere hat einen Geschmack auf eine und gewöhnliche Simplicität nach Palladio gestellt und in seinen ist es sehr gut” — írja egyik levelében. [108] A jelek szerint azonban mindenki a torony ellen van. Utóbb Széchenyi megelégedett volna kisebb fatoronnyal is, de miután felesége is ellenezte, elejtette a tervet. Mintegy utóvédakcióként felvetette, hogy legyen a házban legalább valami ismertetőjel, egy óra vagy egy szobor. A végeredmény azonban egy viszonylag szokványos lakóház lett a Sas utca sarkán. Csak a klasszicizáló római késő barokkra emlékeztető ünnepélyes kapukiképzése tért el a Hild épületein ismétlődő megoldások közül. [109]

A konvencióval szemben lépett fel Széchenyi akkor is, amikor 1860-ban megkérte Ybl Miklóst, hogy a nagycenki templomot ne úgy tervezz meg, hogy a tornyot a homlokzatra helyezi, mint az a vidéki templomoknál szokás, hanem illessze az épület egyik oldalára. [110]

Igencsak újszerű épület lett volna a régi Harmincadhi-vatal helyén az a „bazar”, amelynek tervezésével Szé-



7. Clark Ádám terve a budai Várhegy feljárójához és az alagút bejáratához Széchenyi ötlete alapján

chenyi 1833-tól foglalkozott.[111] Kapuja nem lett volna, csak két kocsifelhajtó az első emeletre, s a szokásos belső udvar helyett kert. De még ennél is érdekesebb az összetett funkció, amelyet Széchenyi szánt neki: „Belül és kívül boltok, kávéházak, sátorok, verandák etc. Casino, Tudós Társaság a házban . . . Azt hiszem, derék familiaház lehetne . . .”[112] Ugyanakkor szorgalmazta egy új Harmincad-hivatal építését a Duna-parton, a Lloyd-palotával szemben.

A tervezés ettől függetlenül lezajlott, máig sem tisztázott történetében az ország két legnagyobb építészé, Pollack Mihály és Hild József játszotta a főszerepet, oly módon, hogy a jelek szerint Pollack mögött József nádor, Hild mögött Széchenyi állt. Mindkét építész több variánst készített; közülük különös figyelmet érdemel Pollack monumentális hatású, „forradalmi” jellegében reménytelenül idejétmúlt tervváltozata — talán azonos a Széchenyi által 1834-ben említett tervrajzzal —, és Hild 1836-os, újtőkédvűről tanúskodó, kubusos tervvariánsa. Az építkezésből végül semmi nem lett.[113]

1846-ban Széchenyi a pesti Ipartanoda épületéhez készíttetett tervek, ezúttal Kauser—Feszl—Gerster társult építészekkel.[114] A tervlapokon látható félköríves stílusú épület a Feszl Frigyesre jellemző egyéni architektonikus jegyeket hordozza, a főhomlokzaton a tömb arkádós fellazításával. Jellemző, hogy József nádor — akinek Széchenyi a tervek bemutatása —, bár az épületet általában jónak találta, nyitott folyosói ellen emelt kifogást és architektúráját ízlése szerint nem találta szépnek.

Még ha valószínűleg Széchenyinek a stílusválasztáshoz semmi köze sem volt, mindenképpen figyelmet érdemel, hogy a nevével leginkább összeforrott építmény, a pest-budai Lánchíd nemcsak mint műszaki alkotás kiváló, ha-

nem két masszív, itáliai reneszánsz stílusú, diadalív-szerű pilonja Magyarországon építészeti is újszerűnek számított. Még ennél is szokatlanabb lett volna a Clark Ádám által 1846-ban tervezett, hatalmas egyiptomi lótoszszlopokkal közrefogott alagút-bejárat, amelynek tervrajzát Clark kifejezetten Széchenyi ötlete alapján készítette el.[115]

Széchenyi egyik kedvenc ideája volt Pest-Buda fásítása, új parkok létrehozása. Így kívánt az áldatlan állapotokon segíteni, a por és sár egy részét megkötni, de programja nyilván a festőiséget tagadó klasszicista városkép fellazítását is célozta. Nem kevés szervezőmunkával elérte, hogy az Újépület déli oldalán — ahol egyébként saját háza is állott — sétakertet hozzanak létre.[116] Szimbolikus jelentőségű, hogy 1846-ban felesége ültette el a tér első fáját. De Széchenyi szorgalmazta Duna-parti sétány létrehozását, az akkor a nádor tulajdonában lévő Margitsziget közmulató-hellyé történő alakítását, foglalkozott a budai erdőkben nagy vadaskert, a Csepel-szigeten fácános létesítésével, és különösen a fővárost övező villanegyedek telepítésével.[117] Ilyen lett volna az Óbuda feletti völgyben a közép- és kereskedő osztály nyaralótelepe, a kamaraerdei villetelep, és egy hasonló telep a Városliget mellett.[118] Ezzel Széchenyi természetesnek már nemcsak a főváros környezetének egészségügyi és esztétikai viszonyain akart javítani, hanem egy új, és minden bizonnyal Angliában megismert életformát kívánt meghonosítani.

Széchenyit maga a kertészet is érdekelt. 1816—17-ben Charles Moreau-val áttevettette nagycenki kertjét; vonatkozó levelében felsorolta a kerti építményeket, és örömmel állapította meg, hogy a Moreau javasolta formában a kert természetesebb lesz.[119] Kertészeinek neve (Ritter, Stepanek) naplójában többször is felbukkan.[120] Amikor az

angliai Blenheimben járt és ott a nagyszabású tájképi parrot felkereste, naplójában botanikai érdeklődéséről — és annak határaitól — tanúskodó bejegyzést tett: „Welche Bäume? Ceder von Libanon — Kränze von Eichen. Menge Baume, die ich nicht kenne, die herrlich sind — Chinesische Blumen . . .” [121] A hazai tájkertekről azonban általában lesújtó a véleménye: „Nincs borzasztóbb, mint . . . erővel ily helyre hurczolt föltételei egy úgynevezett, angol-kertnek”, melyek sok helyütt Magyarországon, csak nem rég a legnagyobb tarkaságban csömört okozólag s czukrászremekként összesíték s egybevonák, s a legkisebb helyzet daczára is egész vidékek, sőt egész országoknak különösségeit.” [121a] A kertészettel kapcsolatban érdemes felidézni, hogy Széchenyi könyvtárában ilyen tárgyú kézikönyv is volt.

Széchenyi a monarchia több jeles építészt személyesen ismerte: Riegel, Zofahl Lőrinc, Franz Beer, Kasselik Ferenc, Carl Roesner, Johann Romano, Paul Sprenger, Clark Ádám neve fordul elő naplójának lapjain. Természetesen Pollack Mihályt, [122] a kor egyik vezető építész-egyesítségét szintén jól ismerte. [123] Egyik 1842-es naplóbejegyzéséből úgy tűnik, mintha még egy épület tervezése kapcsán is gondolta rá: „Bei Pollack: 'Ich bitte, machen Sie mir eine Berechnung . . . ' Haus vor dem Serviten Kloster!” [124] Ez az épület soha nem valósult meg, sőt egyes jelek szerint Széchenyi — Hild Józsefet favorizálva — Pollackot egyenesen háttérbe akarta szorítani. Ez olvasható ki a pesti Vigadóra vonatkozó soraiból: „Der Rückwärtige Theil des Theaters wird von Pollack gebaut, obschon der Hild anerkannt geschickter und wohlfeiler ist. — Er will es aber ect. cela suffit.” [125] (Az utóbbi megjegyzés József nádorra vonatkozik.) A Harmincadhivatal tervezésével kapcsolatban még inkább kidomborodik elfogultsága: „Igen örülök, hogy Pollack oly lágyan vagy hamisan viselkedett irányomban, most jó ürügyem van őt kerülni, s így Hildnek jut a harmincad.” [126] Széchenyinek Pollack Mihállyal szembeni fenntartása táplálkozhatott személyes okokból, de az építész művészi felfogásának elutasításaként is értékelhető. [127] Közismert, hogy Pollack József nádor kedvelt építésze, mondhatni bizalmasa volt, ami önmagában elegendő ok lett volna arra, hogy Széchenyi ne közelgedjen hozzá. De Pollack kissé ünnepélyes klasszicizmusa, amely műveit szinte mindvégig jellemezte, ugyancsak ellenérzést ébresztetett az építészetet szabadabban értelmező Széchenyiben.

Pollack Mihállyal szemben több mint egy évtizeden keresztül Pest másik nagy építészt, Hild Józsefet [128] részesítette előnyben. Választásában nyilván elsődleges szerepet játszott, hogy Hild építészeti felfogása rugalmasabb volt, és a klasszicizmus mellett a romantika stílusformáit is alkalmazta. [129] Széchenyi naplójában Hild 1830-ban a pesti Vigadó kapcsán szerepel először, amikor őt — mint korábban idéztük — Pollacknál jobbnak találja. [130] Az elkövetkező időszak nagy építészeti vállalkozásaihoz, az csak teheti, Hildet alkalmazza vagy javasolja. Így volt ez 1836-ban a Harmincadhivatalnál. Rá gondolt Széchenyi akkor is, amikor a Duna-parton építtetni szándékozott színház kivitelezése került szóba. [131] A régi Harmincadhivatal helyén emelendő bazárhoz is Hilddel készítette terveket. [132] Ő építette Széchenyi javaslatára és megalégdésére a pesti hengeralmot. [133] Széchenyi javaslat alapján a Gazdasági Egyesület ugyancsak őt kérte fel a nemzeti lovaglóiskola megtervezésére. [134] De Széchenyi akkor is Hildhez fordult, ha saját házáról volt szó. Miután 1841 elején megvette a Duna-parti régi Szalayházat, vele készítette el a helyén emelendő új épület ter-

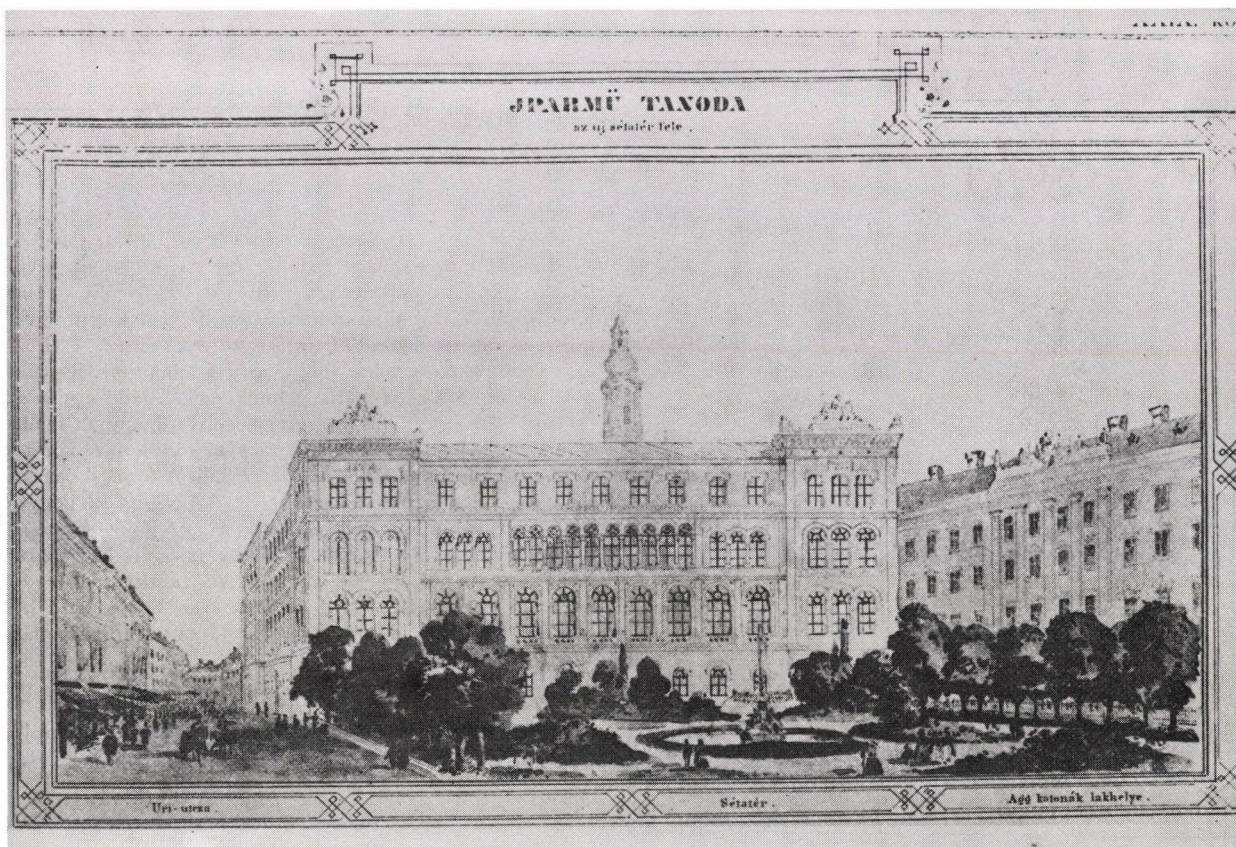
vét. [135] Hild tervei szerint történő felépítését 1844 elején is fontolgatta, pedig ez idő tájt már döntött egy másik — a Sas utcai — ház felépítése felől. [136] A téma ilyen formában még 1846-ban is felmerült. [137]

A Sas utcai házat már érintettük. [138] Építésével kapcsolatban Széchenyi eddigi ismereteink szerint legrészletesebben nyilatkozik meg Hildről. Figyelemre méltó, hogy — bár leírja — mennyire kedveli Hildet, az üzletben, a pénzügyekben nem ismer tréfát, különösen hogy az építész a pénzügyi számításokkal hadilábon áll: „Für die ganze Summe von 105,348 fl. 27 (die nun durch den Thurm weniger sein wird) allein mit Hild contrahiren, halte ich für sehr gefährlich. — Wenn er — da er kein besonderer Rechenmeister ist — etwa verliert, so muss ich daraufzahlen! Also wieder der paga pantalone!!! Der arme Hild und der Prasser Széchenyi wird es heissen. Wir sollen mit jedem extra *bindend* und kein Bruder in Spiel, selbst mit Hild nicht. Ich kenne seine Umstände nicht, weiss aber, dass die Meinigen mit 9, jetzt bald mit 10 oder 11 Kindern sehr drückend werden kann, wenn ich nicht aufpasse . . . Gut binden, und Contract ohne Gnaden und Barmherzigkeit erfüllen . . . Hild ist mir sehr lieb, — und hat er so eine Reputation, dass man ihn über jede Controlle erhaben denkt.” [139]

A Hild iránt érzett szeretet és tisztelet csendül ki a hangjából akkor is, amikor 1848 elején a bécsi Carl Roesner a pesti lehetőségekről tájékozik: „Roesner von Wien. — Ich sage ihm offen — in Pest wird er nicht reussiren, weil man Hild ect. *liebt*.” [140] Széchenyi — már mint közlekedési miniszter — utoljára 1848 tavaszán és nyarán dolgozik együtt Hilddel, amikor a Vigadó és a Nemzeti Múzeum termeit alakítják át országgyűlési csokorra. [141]

A szabadságharc előtti években, aktív közéleti szereplésének utolsó szakaszában Széchenyi más építészek, a társulásban dolgozó Kauser Lipót, Feszl Frigyes és Gerster Károly felé fordult. [142] Mint emlékszünk, velük készítette el az Ipartanoda terveit. Széchenyi — Pest város megbízásából, Borsody András választott polgárral közösen — ezt az építész-triászt bízta meg a Belpárból kitelepítendő Szervita-épület együttes megtervezésével is. Feszl tervezte a Széchenyi-sétátér kioszkját. S ami még ennél is sokatmondóbb, Széchenyi a Kauser—Feszl—Gerster-társaságot azzal is megbízta, hogy második házához (a „Szalay”-házhoz) készítsenek terveket — annak ellenére, hogy rendelkezésére állt a néhány évvel korábbi Hild-féle terv! (Sajnos, eddig egyik házterv homlokzatraja sem került elő.) A magyarázatot Széchenyi már megismert — a klasszicizmust elutasító, a változatosságot igenlő — nézeteiben, töretlen újító szellemében, de nem kevésbé mozgékonyágában és élesszeműségében kell keresnünk. Hiába mutatott Hild Pollackhoz képest nagyobb affinitást a nem klasszicista áramlatokkal, merészségben és újszerűségben nem mérkőzhetett az ifjabb generációt képviselő Feszllal és Gersterrel. Széchenyi ismerhette az előbbinek enyhén keleties formálását, félköríves stílusú Országház-tervét, az utóbbinak a Széchenyi-háztól nem messze álló művét, a Borsodyházat, s ha más nem, ez a kevés is meggyőzhette arról, hogy érdemes dolgoztatni a még jóformán ismeretlen, kezdő építészekkel. Balszerencse, hogy az említett tervek közül mindössze a sétatéri kioszk valósulhatott meg.

A legnagyobb magyar, a nemzeti építészt megteremtésének szöszölője a hazafiságot nem úgy értelmezte, hogy az épületek tervezését kizárólag magyarokra bízta. Ha úgy látta, külföldi építész alkalmasabb a feladatra, Széchenyi habozás nélkül neki adta a megbízást. Így történt ez Charles Moreau [143] esetében, akivel 1816–17-ben átalakítási



8. Feszli Frigyes terve a pesti Ipartanodához, homlokzat az új tér felé

terveket készítettett nagycenki kastélyához és kertjéhez.[144] Amikor a pesti színház építése volt napirenden, rögtön egy párizsi művészhez, Pierre-Luc-Charles Cicérihez[145] fordult, tudván, hogy a legjobb színházépületek a francia fővárosban találhatók.[146] (Kedves Hildjének csak a kivitelezést juttatta volna.) Az, hogy William Tierney Clark[147] személyében angol mérnököt talált a Lánchíd tervezéséhez, szinte már magától értetődő. Még a magyar Országháza tervpályázata alkalmával is rábeszélte egy külföldit, Joseph Andrew Blackwellt, hogy nyújtson be pályamunkát.[148] Építész magyar, pontosabban magyar hazafi mivolta csak a szabadságharc leverése után, az önkényuralmi korszakban lett számára fontos; 1860-ban, a nagycenki templom tervezésére Ybl Miklóst fogadta fel, aki — mint írja — „wenn auch nicht ein Speck Magyar, doch ein fideler Ungar”. [150]

A Széchenyi által elképzelt műszaki alkotásokból jó néhány megvalósult, de tervezett középületeiből alig valami. Biztosan másképp alakult volna a helyzet, ha megkapta volna a Szépitő Bizottmány vezetését, amint azt remélte és József nádortól kérte.[151] József nádor azonban a bizottmány irányításához kitartóan ragaszkodott, annak elnöke Széchenyi csak a nádor 1847-ben bekövetkezett halála után lehetett. Pest város kialakításában Széchenyi és József nádor végül is vetélytársak voltak. Ahogy Széchenyi a naplójában kurtán feljegyezi: „Er ist mit mir in Rivalität.” [152] De arra is van példa, hogy hosszabban kifakad a nádor ellen, annak önkényes fellépését emlegetve: „Pollack bestimmt den Saal [ti. a Vigadóét] auf 24 Klafter Länge. Er retranchirt 7 Klafter — andere zahlen es aber! — Die

Gelder für das Ludoviceum hat er einmal im Bau der Waitzner Eseleyen angebracht — nun kauft er den Ortzy Garten, baut, was er will, und wie er will. Er ist absoluter, nur verkrüppelter wie Mahmud [ti. az akkori török szultán].” [153]

Természetesen itt nemcsak két hasonló alkotóvagyttól égő közéleti ember burkolt, talán csak Széchenyi által érzékelt pozícióharcáról, hanem két vérmérséklet, két felfogás különbözőségéről van szó. Míg a konzervatív ízlésű József nádor a klasszicizmus hagyományos talaján állt, addig a nyitottabb Széchenyi egyik stílus uralmát sem tudta elfogadni. Nem véletlen, hogy József nádor építész Pollack Mihály, Széchenyié Hild József, illetve utóbb Feszli Frigyes volt. Építészeti ízlésük eltérő mivolta akkor fogalmazódott meg szavakban, amikor az alapvetően jóindulatú nádor a Széchenyi által benyújtott Ipartanoda-tervet nem találta szépnek. De különbözött a városépítészetről vallott felfogásuk is. Közismert, hogy az egyébként szenvedélyes kertész és park-alapító nádor a városi házak közt nem tűrte meg a fákat, Széchenyi ellenben a városi zöldfelületek, villanegyedek telepítésének lelkes szószólója és művelője volt.

A Széchenyi építészeti érdeklődéséről most fölvázolt képet még nem lehet teljesnek és véglegesnek tekinteni. A feldolgozott anyag a jövőendő kutatás irányait is érzékelteti. Széchenyi nyomtatásban megjelent, és főleg kéziratban maradt szellemi hagyatéka például további eredményekkel kecsegtet. De szükséges lenne magánépítkezéseinek tüzetes feldolgozása is, így például a nagycenki kastély és kert történetének végleges tisztázása. Nem lenne kevésbé fontos



9. A nagycenki plébániatemplom. Ybl Miklós, 1860—64

és izgalmas feladat — több ilyen irányú próbálkozás után — végre-valahára levéltári források alapján feltárni a pesti Harmincad hivatal tervezésének történetét. Sok érdekeset ígér Széchenyi és az egyes építések közti kapcsolat feldolgozása. Különösen Széchenyinek Hildhez fűződő, e tekintetben legfontosabb kapcsolatát kéne tüzetesen megvizsgálni, hasonló formában, ahogy ez a közelmúltban Feszl kapcsán történt.[154]

Ha megvalósult épületek révén ízlésének hatásáról alig beszélhetünk, Széchenyi súlya és szerepe a magyar társadalmi életben olyan nagy volt, hogy a különböző kérdésekben kifejtett nézeteit általánosan ismerték és tisztelték. Aligha képzelhető el, hogy az építészetről vallott elképzeléseit széles körben ne terjesztette volna. Hatásával akkor is számolni kell, ha tudjuk, egyetlen, csak e tárgykörrel foglalkozó munkája, a *Pesti por és sár* életében nem jelent meg. Ezen hatás felderítése ugyancsak érdekes és fontos feladat. Néhány adalékkal erre vonatkozóan már rendelkezünk.

Szemere Bertalan, a reformkor ifjabb nemzedékének tagja — 1837-es angliai útjáról írt beszámolójában — a „comfort” fogalmával kapcsolatban olyan gondolatot fogalmaz meg, amely tartalmában, sőt szóhasználatában is Széchenyit idézi. „Az angol nemcsak a szavat 'comfort' birja, hanem azt is, mit jelent, s nekünk nemcsak e szó hiányzik, de a dolog is” — írja.[155] Széchenyi e kérdésről vallott nézeteit már ismerjük, de összehasonlításként talán érdemes tőle még egy idézetet kiemelni: „Az angolnak van egy szava 'comfort' mihez a német 'Behaglichkeit' közelít, s mit magyarul tán 'jól-esés' által lehetne valamiképp s némelykor visszaadni. Más kitételünk e képzetre nincs ... mintha a magyar soha nem érzette volna még 'comfortable' s 'behaglich' magát, s ... ilyes kitételekre s szavakra nem szorult ...”[156]

A kor egy másik vezető személyisége, Eötvös József nem képviseli Széchenyi nézeteit, hanem — az 1845-ben megjelent, *A falu jegyzője* című regényében — szinte „felel” azokkal. Vonatkozik ez olyan fontos kérdésekre, mint az angol házépítési elvek, vagy a gótikus stílus megítélése. Az angol lakóházépítéssel — és mellelég a „comfort”-tal — jól elbánik: „Van Angliában egy különös dolog, melyet comfortnak neveznek, s mely e nemzetnek annyira tulajdonna, hogy a szót fordíthatatlannak mondhatjuk. ... A comfort főképp három dologban áll. Az első: hogy a ház külső alakjában szimmetria ne legyen. A második: hogy belsejében mindenféle kis folyosók s főképp kisebb lépcsők legyenek a szobák között. A harmadik: hogy mennyire lehet, az egész lakás egy s pedig brámaféle lakattal zárassék. Szőnyegek s jó karszékek igen kívánatosak, elkerülhetetlen azon-

ban egy vagy több s pedig köszén égetésre épülő kandalló, melynek szaga a comfortot Angliában tetemesen neveli és a világért sem volna fával felcserélhető.”[157] Eötvös számára a gót stílus az elmaradott hazai viszonyokat jelképezi, s mint ilyen, nem tűnik neki vonzósnak: „Hazánk tehát, amint mondom, középkori alkotmánnyal bír; az egész, hogy új hasonlattal éljek, gyönyörű, egészen gót ízlésben készült épület! — Való, vannak egyes részei, melyek az úgynevezett parókamodorra emlékeztetnek, de az majdnem minden gót épületnél így van. Az is igaz, itt-ott ez épület dűledézni kezd, úgyhogy csak támaszokkal tartatik, melyek miatt néha alig mozdulhatnak belsejében ... de végre gót, s ez a fődolog ...”[158]

Meg kell jegyezni, hogy a gótika és általában a középkori építészet kutatásának kezdete Magyarországon a reformkor idejére esik, és Henszlmann Imre nevéhez fűződik. Amikor a (neo)gótika 1860–61-ben az akadémia tervpályázata kapcsán vívta csatáját a többi stílussal, fő szószólója Henszlmann Imre volt.[159] A nagy polémiaiban Henszlmann fegyvertárából nem hiányoztak azok a praktikus érvek sem, amelyek Széchenyi korábban ismertetett gondolataival rokoníthatók. Ha Henszlmann valószínűleg nem is Széchenyitől kölcsönözte, ezen érveket Széchenyi mintegy megelőlegezte. S jellemző módon Eötvös József, ezúttal mint az Akadémia Építési Bizottságának tagja, megint csak a gótika ellen lépett fel, szerepet vállalva a csúcsíves stílus végleges elutasításában.

Széchenyinek és kortársainak az építészeti ízlését nemcsak azért fontos megismerni, mert valamilyen módon tükrözi az európai és magyar építészeti gondolkodásnak. Azért is, mert ahogy a 17–18. században a hagyományos mecénás — a kastélyépítő arisztokrata vagy a templomépítő főpap —, úgy a 19. században egyre inkább a politikus, a közéleti személyiség dönt az aktuális építészeti kérdésekben. Köszönhető ez a polgári társadalom intézményei — az állam, a város — megnövekedett politikai és pénzügyi hatalmának, az új közösségi igényeket kielégítő épülettípusok előtérbe lépésének, illetve általában a társadalmi viszonyok megváltozásának. Széchenyi építészeti kérdésekben mint magánember és mint közéleti ember egyaránt érvényesíthette akaratát valamilyen mértékben. Az akadémia Építési Bizottságának egyébként ugyancsak arisztokrata tagjai mint közhivatali viselők döntöttek az új palota felől. De ez is köztes állapot. A középítkezéseknél az egyéni ízlés ilyen patriarális módon történő érvényre juttatását utóbb a bürokrácia személytelenebb mechanizmusa váltja föl.

Sisa József

RÖVIDÍTÉSEK

Adatok Adatok gróf Széchenyi István és kora történetéhez 1808–1860. Összeállította Bártfai Szabó László. I–II. Budapest 1943.
Bevezetés Gróf Széchenyi István döblingi irodalmi hagyatéka, III. Szerkesztette és bevezetéssel ellátta Tolnai Vilmos. Budapest 1925, 839–870. Por és sár [Második bevezetés, 1858. jún. 3–29.]
Játékszínről Széchenyi István: A magyar játékszínről. Pest 1832.
Levelek Gróf Széchenyi István levelei. Összegyűjtötte, előszóval s jegyzetekkel ellátta Majláth Béla. I. Budapest 1889, II. Budapest 1890, III. Budapest 1891.

Naplók Gróf Széchenyi István naplói. Szerkesztette és bevezetéssel ellátta Dr. Viszota Gyula. I. Budapest 1925, II. Budapest 1926, III. Budapest 1932, IV. 1934, V. 1937, VI. 1939.
Pesti por és sár Gróf Széchenyi István fennmaradt kézírataiból. Közli Török János. II. Pest 1866.
Tervek Széchenyi pesti tervei. Válogatta, a szöveget gondozta, az utószót és a jegyzeteket írta Bácskai Vera és Nagy Lajos. Magyar Levelestár. Budapest 1985.

1 *Joseph Andrew Blackwell* magyarországi küldetesei 1843—1851. Sajtó alá rendezte és az utószót írta Haraszi-Taylor Éva. Budapest 1989, 58.

2 *Lipthay Sándor*: Gróf Széchenyi István műszaki alkotásai. Budapest 1896; *Siklóssy László*: Hogyan épült Budapest? (1870—1930). 1931, 40—52, Széchenyi István Gróf, a Közmunkatanács szellemi őse című fejezet; *Bártfai Szabó László*: Gróf Széchenyi István és Budapest. Pest-Budai Lapok IV. 1931 (1.), 3—39 (3—4.), 85—104; (A História melléklete); *V. Bierbauer*: Count Széchenyi and Budapest. The Hungarian Quarterly VI. 1940 (2.), 242—251; *Gárdonyi Albert*: Széchenyi István szerepe Budapest fővárossá fejlesztésében. In: Tanulmányok Budapest Múltjából IX. Budapest 1941, 1—31; *Belitska-Scholtz Hedvig*: Széchenyi és a magyar színházépítési törekvések. Építés-, Építészettudomány V. 1973, 535—546; *Preisich Gábor*: Széchenyi érdemei Budapest fejlesztésében. Magyar Tudomány XCIII., Ú. F. XXXVI. 1991, 1023—1028.

3 *Bártfai Szabó László*: A sárvár-felsővidéki Széchenyi család története, III. Budapest 1926, 115. — Bártfai Szabó azt is tudni véli, hogy Révai eltávozása után Novák Dániel „későbbi pesti rajzolóművészt” bízták meg a gyermekek tanításával. A Széchenyinél fiatalabb Novák Dániel (1798—1849), a magyar művészeti írás úttörő alakja aligha lehetett az oktatójuk, saját maga 1820-tól 1824-ig volt a bécsi Képzőművészeti Akadémia építészeti szakosztályának hallgatója. (*Timár Árpád*: Novák Dániel művészeti írásai. Művészettörténeti Értesítő XXXVIII. 1989, 21—51.)

4 Révai Miklós (1750—1807) nyelvész és író is volt. 1777-től Bécsben rajzot és építészetet tanult. 1787-től 1798-ig Győrben rajztanár, 1794-től az esztergomi gimnázium tanára. 1802-től a pesti egyetemen magyar nyelvet és irodalmat oktatott. [*Bibó István*: A magyar építészeti szakirodalom kezdetei. (Építészeti szakönyvek Magyarországon a XVIII. században). In: *Zádor Anna—Szabolcsi Hedvig* szerk.: Művészet és felvilágosodás. Budapest 1978, 41—54; Magyar Életrajzi Lexikon (2. kiadás) II. 1982, 510—511.]

5 *Zichy Antal*: Gróf Széchenyi István életrajza. I. 1896, 11.

6 *Viszota Gyula*: Gróf Széchenyi István a gymnasiumban. Századok XLI. 1907, 912—920.

7 Kresznerics Ferenc (1766—1832), akárcsak Révai, író és nyelvész volt. Pozsonyban, majd Pesten tanult, könyv- és régiséggyűjteménye a Magyar Tudományos Akadémia birtokába került. [Lásd *Bibó* i. m. (4. jegyzet) 65—66; Magyar Életrajzi Lexikon (3. kiadás) I. Budapest 1981, 1017.]

8 *Pesti por és sár* 25.

9 A Naplókön és a fontosabb életrajzi feldolgozásokon kívül Széchenyi utazásaihoz lásd *Zichy Antal*: Széchenyi István külföldi utazásairól. Budapesti Szemle LXII. 1890, 160—162, 320—335; Gróf Széchenyi István külföldi utazásai főljegyzései és Naplói nyomán. Összeállította Zichy Antal. Budapest 1890; *A. Máthé*: Széchenyi's Mediterranean Journey. The Hungarian Quarterly V. 1939/40, 675—685.

10 *W. Hautumm* szerk.: Hellas: Die Wiederentdeckung des klassischen Griechenland. Köln 1983.

11 Sir William Gell (1777—1836) régész és utazó. Írásai inkább topográfiai, mintsem régészeti érdekességűek. Nápolyi házában előkelő látogatók sorát fogadta. (The Dictionary of National Biography VII. Oxford é. n. 994—996.)

12 *Naplók* I. XXXIX. 514.

13 *Naplók* I. 510.

14 Johann Endernek az aeginai templomról készült rajza a művésznek a Magyar Tudományos Akadémia kéziratárában őrzött művei közt nem maradt fenn. Az ókori romok megőrkítéséről általában lásd *Szabó Júlia*: Antik romok a XIX. századi magyar tájfestészetben és rajzművészetben. Építés- Építészettudomány V. 1973. 565—577. E tanulmányban Széchenyiről, ill. Enderről nem történik említés.

15 Gróf Széchenyi István levelei szüleihez. Összeállította, előszóval s jegyzetekkel ellátta *Zichy Antal*. Budapest 1896, 266—267.

16 *Pesti por és sár* 26.

17 *Naplók* II. 575. A két szóban forgó könyv *Leon Menard*: Histoire des antiquités de la Ville de Nîmes és *Gaston Bonafoux*: Monuments antiques de Nîmes dessinés à l'eaufort. Nîmes 1824.

18 *Naplók* II. 574.

19 *Naplók* IV. 306.

20 *Naplók* I. 254.

21 *Naplók* II. 263.

22 *Naplók* II. 306.

23 *Naplók* IV. 441.

24 *Naplók* IV. 437—439.

25 *Levelek* I. 344.

26 Leo von Klenze (1784—1864) bajor királyi építész, K. F. Schinkel mellett a német klasszicista építészet legnagyobb mestere. Bajorországon kívül tervezett épületeket külföldre is, 1861-ben meghívták a Magyar Tudományos Akadémia palotájának tervpályázatára. (*O. Hederer*: Leo von Klenze. München 1963.)

27 *Levelek* I. 344., *Naplók* IV. 437.

28 *Naplók* I. 782.

29 *Naplók* IV. 315, 343, 345.

30 *Naplók* IV. 449—450.

31 *Naplók* IV. IX., *Zichy* i. m. (5. jegyzet) 345; *Dr. Komlóssy Ferenc*: Széchenyi István gróf élete. Budapest 1911, 168.

32 *Naplók* IV. 438.

33 *Pesti por és sár* 59.

34 *Naplók* IV. 437.

35 *Naplók* IV. 442.

36 *Naplók* V. 320.

37 *Naplók* IV. 551.

38 *Naplók* V. 396.

39 *Naplók* IV. 336.

40 *Naplók* II. 361.

41 *Naplók* IV. 328.

42 *Naplók* IV. 298.

43 *Naplók* IV. 309.

44 *Bártfai Szabó László*: Gróf Széchenyi István könyvtára. Budapest 1923.

45 *J. L. S. Bartholdi*: Voyage en Grèce I—II. Paris 1807; *L. B. Berger*: Libanon I—II. Wien 1827—28; *R. Brenner*: Excursions in the Interior of Russia I—II. London 1839; *Travels in the Ionian Isles, Albania, Thessaly etc.* London 1815; *A. Delaborde*: Les monuments de la France I—II. Paris 1836; *Th. Legh*: Narration of a Journey in Egypt (2. kiad.) London 1817; *London and Its Environs* (12. kiad.), *W. Martin-Leake*: Researches in Greece. London 1814; *H. Murray*: An Historical and Descriptive Account of China I—II. Edinburgh 1836; *Pausanias*: Graeciae descriptio I—IV. Leipzig 1794—96; *B. Percy*: Northern Antiquities. (Új kiad.) London 1847; *Shakespeare*: The Beauties of Chiswick. Sherwood 1818; *C. S. Sonnini*: Voyage dans la Haute et Basse Egypt. Paris 1796; Il tempio di Antonio Canova e la villa di Posagno. Udine 1823; The Tourist's Memorial of Scotland. A series of twenty views of picturesque scenery and celebrated localities. Edinburgh 1858; Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicile I—II. Paris, 1782.

46 Theoretisch und praktisches Handbuch der bürgerlichen Baukunst. Wien 1808.

47 *F. Acuum*: A Practical Treatise on Gas-Lighting. London 1815; *Berthault-Ducreux*: Théorie et pratique des mortier et ciments romains. Paris 1833.

48 *Naplók* V. 319, 320, 323 stb.; *Adatok* I. 349.

49 *Naplók* II. 723.

50 *Naplók* IV. 482.

51 *Naplók* V. 70.

52 *Naplók* V. 60.

53 *Pesti por és sár*. A könyv előlapján az áll, hogy 1837 és 1840 között írta Széchenyi, ami — mint láttuk — nem helytálló.

54 *Bevezetés*.

55 *Naplók* V. 70.

56 *Pesti por és sár* 25.

57 Uo. 24.

58 Uo. 95.

59 *Játékszínről* 49.
 60 *Pesti por és sár* 101—102.
 61 Uo. 101—102.
 62 *Bibó István*: Johann Schauff oszloprend-terve 1790-ból. In: Sub minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdéséből Németh Lajos 60. születésnapjára. Budapest 1989, 60—63. Bellaágh József kassai építész és rajztanár 1834-ben említ „magyar” oszloprendet kéziratosszerű építészeti szótárában.
 63 *Komárik Dénes*: A korai gótizálás Magyarországon. In: *Zádor—Szabolcsi* i. m. (4. jegyzet) 209—300.
 64 *K. Clark*: The Gothic Revival. 1. kiad. London 1928, 3. kiad. London 1962.
 65 *Pesti por és sár* 104.
 66 *P. Frankl*: The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries. Princeton 1960; *G. Germann*: Gothic Revival in Europe and Britain. Sources, Influences and Ideas. London 1972.
 67 *Bevezetés* 854.
 68 *Dr. Komárik Dénes*: Feszli Frigyes 1821—1884. Kiállítás-katalógus. Budapest 1984; *Komárik Dénes*: A nemzeti építőstílus keresése. Feszli és a pesti Vigadó. Építés-, Építészettudomány XVII. 1985, 127—136.
 69 *Pesti por és sár* 103.
 70 Uo. 104.
 71 Uo. 105.
 72 Uo. 106.
 73 *Naplók V.* 46. E megjegyzés tükrében különösen érdekes az a gótizáló architektúrát mutató, a Harmincadivatalhoz készített homlokzatrajz-részlet, amelyet az akadémia Széchenyi-gyűjteményében őriznek. (Magyar Tudományos Akadémia Kézirattár: K 188/14., *Tervek* 43.)
 74 *Levelek* III. 215.
 75 *Komárik Dénes*: A gótizáló romantika építészete Magyarországon. Építés-, Építészettudomány XIV. 1982, 315.
 76 *Komárik Dénes*: A romantikus kastélyépítészet kezdetei Magyarországon. Építés-, Építészettudomány VII. 1975, 433—444.
 77 *Naplók VI.* 106.
 78 *Naplók VI.* 689. Az utóbbi kitétel Széchenyi minden bizonnyal az ablakok különösen nagy méretét kritizálta, tudjuk ugyanis, hogy mennyire nem kedvelte a nagy ablakokat: „... a kis ablak, ha felnyitják, szintügy ki- és beereszti a levegőt, mint a nagy ablak, de sokkal jobban kirekeszti a meleget és a hideget, és ehhez képest, noha nem pompás és nagy szerénysége miatt híres Palladiónak valamint az üvegeseknek nem igen tetszenék, mindenbe véve mégis okosabb.” [*Gr. Széchenyi István*: Önismeret (döblingi kézírataiból). Budapest 1875, 241.]
 79 *Naplók VI.* 135.
 80 *Nemzeti Újság* XXXIX. 1844, (12.) 97.
 81 *Játékszínről* 58.
 82 *Pesti por és sár* 95—96.
 83 *Játékszínről* 23.
 84 *Játékszínről* 51.
 85 *Levelek* II. 141.
 86 *Magyar Országos Levéltár*, P 623. A Széchenyi család levéltára. XI. kötet, 41. sz., fol. 44; *Komárik Dénes*: Feszli és Széchenyi. *Ars Hungarica* XIX. 1991, 179—192.
 87 *Bártfai Szabó László*: Gróf Széchenyi István művész kortársai és barátai. *Magyar Művészet* VI. 1930, 603.
 88 *Pesti por és sár*, 39.
 89 *Naplók II.* 726.
 90 *Naplók IV.* 280.
 91 *Játékszínről* 48.
 92 *J. Rykwert*: On Adam's House in Paradise (The Idea of the Primitive Hut in Architectural History). New York 1972.
 93 *Pesti por és sár* 30. — Széchenyi lakóházakkal kapcsolatos elveiről lásd *J. Sisa*: English Influence on Hungarian Romantic Architecture. *The New Hungarian Quarterly* XXIII. 1982 (87.) 182—185.
 94 *Pesti por és sár* 35.
 95 Uo. 53. — Az angol ház történetének és tipológiájának klasszikus és máig fölül nem múlt összefoglalása *H. Muthesius*: Das englische Haus. Berlin 1904—1905. (2. kiadás Berlin 1908

—1911, rövidített angol kiadás London 1979.) — Széchenyi érdeklődése az angol lakóházépítészet iránt élete végéig nem csökkent. Podmaniczky Frigyes megörökitette 1857 októberében, Döblingben lezajlott utolsó találkozását: „Velem leginkább azon eszmét érdeklőleg társalgott: vajon nem volna-e lehetsége egy Londonban, az akkor lefolyt évek alatt kiépült Belgrave-square-hez hasonló építkezést Pesten is létesíteni. Részemről az eszmét igen ajánlatosnak vallanám, csak hogy a szabad föld fogalma alig fogná lehetővé tenni egy egész házcsoporthoz bizonyos előre kikötött méretek és ízlés szerinti kötelező kiépítését. Londonban nagyon könnyű volt ezt elérni, mert azon telektömb, melyen a Belgrave-square épült, Westminster marquis tulajdonát képezvén ő 90 évre bérbe adta az építetőknek az egyforma nagyságú telkeket oly feltétellel, hogy azt egyöntetű jelleg s ízlés szerint építsék ki. Ilyesvalami nálunk lehetetlen. Ezen ellenvetésem következtében Széchenyi azon eszmét pendítette meg: nem volna-e lehetséges egy gazdag úriemberekből álló társulatot létesíteni, amely a városligeti fasorban venne meg az ott létező kertekből annyi területet, amennyi az építkezés végrehajtásához szükséges volna.” (*Podmaniczky Frigyes*: Egy régi gavallér emlékei. Válogatás a naplótörödékekből 1824—1887. Válogatta, szerkesztette, a jegyzeteket és az utószót írta Steinert Ágota. Budapest 1984. 344—345.) A korabeli londoni városépítészeiről lásd *D. J. Olsen*: The Growth of Victorian London. London 1976; a Széchenyi és Podmaniczky beszélgetésének tárgyát képező angol sorházról mint épülettypusról lásd *St. Muthesius*: The English Terraced House. New Haven — London 1982.

96 *Pesti por és sár* 34—35.
 97 Uo. 35—36.
 98 *Kriszt György*: Nagycenk. Budapest 1982, 10.
 99 Lásd 86. jegyzet
 100 *Pesti por és sár* 45.
 101 Uo. 44.
 102 Uo. 11.
 103 *Bevezetés* 865.
 104 *Naplók IV.* 308, 329, 344, 553, 554.
 105 *Kriszt* i. m. (98. jegyzet).
 106 *Levelek* III. 197—198, 200, 214—215, 232, 289.
 107 *Levelek* 200.
 108 *Levelek* 215.
 109 *Zádor Anna—Rados Jenő*: A klasszicizmus építészete Magyarországon. Budapest 1953, 166. — Érdekes sorok olvashatók erről a házról egy 1900 után megjelent munkában: „Erre a térre [ti. a sétátérre] építettett Széchenyi István lakóházát angol mintára: hogy t. i. mindenik fél teljesen bírja a maga lakását, a közös ambitsúról ne láthasson bele a szomszéd a más konyhájára. Szerény kísérlet a 'my house — my castle' (az én házam: az én váram) felé. De kevés eredménnyel. Mégis csak összejártak a szomszédok és benéztek az egymás konyhájába, mit főznek.” (*Porzó [Ágai Adolf]*: Utazás Pestről — Budapestre 1843—1907. 3. kiadás, Budapest 1912. 103—104. Az idézett sorokra Komárik Dénes hívta fel a figyelmet, amiért itt mondok neki köszönetet.) Széchenyi házában alaprajzi elrendezése nem különbözött a korban szokásostól, de az idézet jól érzékelteti, hogy még évtizedekkel Széchenyi halála után is élt a köztudatban sajátos elképzeléseinek emléke.
 110 *Bártfai Szabó* i. m. (87. jegyzet) 603.
 111 *Tervek* 25—28, 110, 126; *Pásztor Mihály*: A százötven éves Lipótváros. Budapest é. n. 143.
 112 *Tervek* 28.
 113 *Levelek* I. 474, II. 268, 274, 286, 292; *Naplók V.* 55, 134, 140, 142; *Zádor Anna*: Pollack Mihály 1773—1855. Budapest 1960, 281—285; *Komárik Dénes*: Egy sajátos tendencia a romantika korának építészetében (az ún. kubusos stílus kérdése). In: *Szabó Júlia—Széphelyi F. György* szerk.: Művészet Magyarországon 1830—1870. Katalógus 1981, I. 27, 30, 195—197; *Nemes Márta*: A pesti harmincadivatal (vámház) és a Gerbaud építéstörténete. *Ars Hungarica* XII. 1984, 69—71; *Tervek* 61, 109—110, 126. Vö. 73. jegyzet.
 114 *Lipthay Sándor*: Adalékok műgyetemünk történetéhez. A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye XXIX. 1895, 237—245; *Vámos Ferenc*: Széchenyi Budapestért. Új tér terve a Belvárosban 1842—46-ban. Budapest V. 1967, (8.) 36—37, *Komárik* i. m. (86. jegyzet).

115 *Fleischer Gyula*: Gróf Széchenyi István és a budai Vár-hegy beépítésének terve. In: A Gróf Klebelsberg Kunó Magyar Történetkutató Intézet évkönyve, V. Budapest 1935, 322—331. A bécsi Albertinában található tervlap felirata: „Proiectirte Auffahrt von der Tunnel-Mündung in die Ofner Festung, nach der Idee des Grafen Stefan Széchenyi; entworfen von Adam Clark.”

116 *Schmall Lajos*: Adatok Budapest székes-főváros történetéhez II. Budapest 1899, 53—63; *Bártfai Szabó* i. m. (2. jegyzet) 92—97; *Pásztor* i. m. (111. jegyzet) 144—145; *Tervek* 263, *Komárik* i. m. (86. jegyzet).

117 *Kovács Lajos*: Gróf Széchenyi István közéletének három utolsó éve I. Budapest 1889, 139; *Gárdonyi* i. m. (2. jegyzet).

118 Lásd az 1. és 80. jegyzet.

119 *Levelek* I. 25, 29, 35—36, 48.

120 *Naplók* IV. 377, 382, V. 109, 396.

120a *Pesti por és sár* 72.

121 *Naplók* IV. 306.

122 Pollack Mihály (1773—1855) a bécsi akadémián tanult, majd Milánóban tartózkodott, ahol féltestvére, Leopoldo Pollach a Brerán építészetet tanított. 1798-ban Pesten letelepedve egybeköltött a kor néhány fontos középületét tervezte, mint a Vigadó és a Nemzeti Múzeum. [*Zádor* i. m. (113. jegyzet)].

123 *Naplók* IV. 280, 563, 579, V. 555, VI. 49.

124 *Naplók* V. 556.

125 *Naplók* IV. 14.

126 *Tervek* 61. A naplóban vannak további, Pollackkal foglalkozó, kedvezőtlen jellegű feljegyzések: *Naplók* V. 125, 206.

127 *Zádor* i. m. (113. jegyzet).

128 Hild József (1789—1867) valószínűleg a bécsi akadémián tanult, majd Charles Moreau mellett dolgozott. Pest számos köz- és magánépületét tervezte, amelyek jelentős mértékben meghatározták a város klasszicista arculatát. Mint templomépítő is kiemelkedő volt. (*Rados Jenő*: Hild József, Pest nagy építőjének életműve. Budapest 1958.)

129 *Komárik Dénes*: Hild József és a romantika. Pavilon 1991, (5.) 21—24.

130 *Naplók* IV. 14.

131 *Tervek* 94.

132 *Naplók* V. 111, 525.

133 *Gaál Jenő*: Gróf Széchenyi István és a pesti hengermalom. Budapest 1909.

134 *Naplók* V. 465, 471; *Bártfai Szabó* i. m. (2. jegyzet) 7.

135 *Der Spiegel* XIV. 1841, 608; *Naplók* V. 706, 711, 714, 719; *Levelek* III. 165, 229, 230.

136 *Levelek* III. 234.

137 *Naplók* VI. 367.

138 Érdekes módon a ház első (?) terve nem tetszett neki, amit 1843. augusztus 21-i naplőbejegyzésében a rá jellemző erőteljes formában észrevételez: „Hild mit Heinrich. Sein Plan degutirt mich.” (*Naplók* V. 753.)

139 *Levelek* III. 232.

140 *Naplók* VI. 721.

141 Gróf Széchenyi István döblingi irodalmi hagyatéka. Szerkesztette és bevezetésével ellátta *Dr. Károlyi Árpád* I.. Budapest 1921, 304, 306, 308, 323, 324, 334, 337, 345.

142 *Komárik* i. m. (86. jegyzet) — Feszli Frigyes (1821—1884) tanulmányait Münchenben végezte. Fő műve a pesti Vigadó (1859—65), a magyarországi romantikus historizmus meghatározó jelentőségű alkotása. Egyéb megvalósult művei főleg lakóházak. Számos tervpályázaton vett részt. [*Komárik* i. m. (58. jegyzet).]

143 Charles Moreau (1758—1841) építész és festő. Párizsban végezte tanulmányait, Magyarországra Esterházy Miklós hívta. Az Esterházyaknak több épületet tervezett, Kismartonban a kert kialakítását is irányította. Ő tervezte Erdődy Károly dobai kastélyát. Széchenyi István számára végzett tervezői munkáját a magyar művészettörténet idáig nem tartotta számon. (Művészeti Lexikon. Főszerk. *Zádor Anna* és *Genthon István* III. Budapest 1967, 377—378.)

144 *Levelek* I. 25, 29, 35—36.

145 P.-L.-C. Cicéri (1782—1868) francia festő és díszlettervező. 1810-ben restaurálta a kasseli színházat, de egyébként színháztervezéssel alig foglalkozott. (*U. Thieme—F. Becker*: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler VI. Leipzig 1912, 571.)

146 *Levelek* II. 139—142; *Adatok* I. 116, 242—243, 248, 254, 261, 266; *Tervek* 85—86, 94—95.

147 W. T. Clark (1783—1852) angol mérnök. Ő tervezte a hammersmith-i hidon kívül pl. a New Shorchan-i hidat és a Temze—Medway-csatornát. (Művészeti Lexikon. Főszerk. *Zádor Anna* és *Genthon István* I. Budapest 1965, 420.)

148 Lásd i. m. (1. jegyzet) 56.

149 Ybl Miklós (1814—1891) a 19. század második felének legnagyobb magyar építész. A bécsi Polytechnikumban és a müncheni akadémián tanult. Főbb művei a főtéri templom, a Fővámház, az Opera, a Várkertbázár. (*Ybl Ervin*: Ybl Miklós. Budapest 1956.)

150 *Ybl* i. m. 127. Megjegyzendő, hogy a döblingi elvonultságban is mindenről jól informált Széchenyi tudott Ybl addigi fontosabb épületeiről.

151 *Naplók* IV. 266, V. 142.

152 *Naplók* IV. 266.

153 *Naplók* IV. 14—15.

154 *Komárik* i. m. (86. jegyzet).

155 Utazás külföldön. Válogatás *Szemere Bertalan* nyugat-európai naplójából. Budapest 1983, 272. (1. kiadás 1841, 2. kiadás 1845.)

156 *Pesti por és sár* 38.

157 *Eötvös József*: A falu jegyzője. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest 1971, 511.

158 *Uo.* 154—155.

159 *Hajnóczy Gábor*: Nemzeti építészettünk stíluskérdései az akadémia székházára kiírt pályázat körüli vitában. Építés-, Építészettudomány XVII. 1985, 81—98.

“WHATEVER IS SAID BY ANYONE, THE RULES OF ARCHITECTURE ARE BASED PURELY ON ARBITRARINESS”

ISTVÁN SZÉCHENYI'S INTEREST IN ARCHITECTURE

DEDICATED TO THE MEMORY OF LAJOS NÉMETH

Dubbed by the contemporaries as “the greatest of the Hungarians”, Count István Széchenyi (1791—1860) was indeed one of the most original and creative personalities of Hungary in the first half of the 19th century: with a generous donation he founded the Hungarian Academy of Sciences, he was the initiator of the erection of the Chain Bridge (the first permanent bridge) in Pest-Buda, besides he initiated and sponsored a number of other projects with the purpose of improving the social and economic conditions in the country. As he was involved in several private and public building projects, and as he — due to his role and weight

in public life — exerted a great deal of influence on his contemporaries, it is by no means uninteresting to know what kind of architectural education and taste he had and what views he held on matters concerning architecture.

As a boy and a young man, Széchenyi received mostly private tuition. One of his teachers, Miklós Révai was, among other things, a prominent theorist of architecture and the author of *Városi építésnek eleji* (On the beginnings of city architecture), an influential work on the subject at the time. One of Széchenyi's examiners at the Szombathely grammar school was another well-

known expert in architecture, Ferenc Kresznerics. Yet from the very beginning the independent-minded young man contested the universal validity of the Classical language of architecture, a notion from which, later on, a total rejection of any set patterns or styles evolved.

In 1818–19, armed with English and French topographical and historical works, he visited Sicily, Greece and Asia Minor, where he took special interest in ancient ruins and archaeological excavations. In Naples he met and repeatedly visited Sir William Gell, the eminent British topographer. Of the numerous journeys in Western Europe, the five visits to England were of great importance. He carefully studied here the methods of house building (including features like irregular yet practical layouts, bay windows, small wooden staircases, iron grates, water closets), and the works of engineering. It was in England that he met the British engineer William Tierney Clark, the designer of the suspension bridge at Hammersmith, whom he later invited to construct a similar, though larger bridge in Pest-Buda.

Széchenyi had relatively few architectural books in his library: beside topographical works they included some books on practical matters, such as gas lighting and concrete making, and a basic work on garden design, Pückler-Muskau's *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei*.

Széchenyi himself wrote one book on architecture, in the 1830s, which was published posthumously in 1866. In spite of its title — *Pesti por és sár* (The dust and mud of Pest) — this somewhat rambling and highly personal treatise is primarily devoted to country house building. In it the author castigates the practice of house building in contemporary Hungary because of the uniform arrangement of the rooms in enfilades, the unnecessarily large staircases, the stinking toilets, the unreasonable siting, etc. He recommends the English way of house building instead. He also praises the revived Gothic style of many of the English houses, and apparently harbours a general predilection for this manner. A remarkably original idea is the expression of the desire for an indigenous Hungarian style, "Scythian" and "north Asiatic Gothic" in character — this is the first reference in Hungarian architectural theory to the eastern origin of the nation as a basis for the creation of a national style. Yet basically Széchenyi finds all architectural styles objectionable on the grounds that they are the product of arbitrary procedure. For him the only acceptable architectural form is the one that stems from function; accordingly, utility is the main criterion when it comes to judging a piece of architecture. Hand in hand with the above notion goes the rejection of architectural ostentation: anything that is grand or ornate offends his taste. He even nurtures the notion of the primitive hut as the scene of a happy life.

The Chain Bridge is the most prominent structure bound up with Széchenyi's name. It is not only a remarkable monument of engineering with a span of 202.5 metres; its huge, rusticated, triumphal arch-like pylons were unique in contemporary Hungarian architecture. Széchenyi also had in mind a tunnel with giant Egyptian-style columns at the entrance, an even more unusual idea. (The tunnel was later built with ordinary classical columns.)

He wanted to put up a building, too, with driveways leading up to the first floor and with a garden inside, which would have housed a casino, the Hungarian Academy of Sciences, cafés, shops and flats. When it came to building a National Theatre, Széchenyi turned to Cicéri, a well-known Paris decorator, for a design. He was also in touch with Leo von Klenze, the Bavarian royal architect. He was keen on laying out parks and gardens in the city of Pest, and advocated the building of suburb villas modelled on similar structures in London.

In 1816–17 he entrusted Paris-trained Charles Moreau with the task of remodelling his country house at Nagycenk and landscaping the surrounding garden. His house at Nagycenk was his constant concern; it was here that he installed the first flushing toilet in the country. Later József Hild became his favourite, an architect whose attitude toward Neoclassicism was tempered by Romantic flexibility. At the same time, he snubbed the other leading Hungarian architect of the time, Mihály Pollack, whose severe Neoclassicism — and friendly relations with Palatine Joseph, Széchenyi's main rival — were not to his liking. It was Hild who designed his house in Pest, to which Széchenyi first wanted to have a tower attached. In the mid-1840s Széchenyi turned to the young architects Frigyes Feszl and Károly Gsérter, whose fresh approach and non-Classical styles he found appealing. At his instigation they prepared designs for a Polytechnic in the Rundbogenstil. At the end of his life, Széchenyi commissioned yet another promising architect, Miklós Ybl to design a parish church for Nagycenk. At his demand Ybl moved the spire from the principal façade — which would have been the conventional arrangement — to the side elevation of the building.

Széchenyi's ideas were well known with his contemporaries. Bertalan Szemere, who visited England in 1836, commented on the lack of comfort in Hungarian country houses as compared with their English counter-parts, and even the lack of the term to express the idea of comfort, with virtually the same words as Széchenyi did, an obvious sign that the subject had been discussed and Széchenyi's views accepted. József Eötvös, on the contrary, spoke scornfully of English comfort in his novel *A falu jegyzője* (The village notary, 1845), mentioning just those features of the English house that Széchenyi had extolled.

One of the conclusions of the present study is that István Széchenyi's views on architecture and the influences they exerted are a subject that should deserve further investigation in the future.

Illustrations: 1. Sketch from Széchenyi's diary, English fireplace. 2. Sketches from Széchenyi's diary, English bay window and glass roof. 3. Sketch from Széchenyi's diary, the Menai Bridge in England. 4. Sketches from Széchenyi's diary, the Pont des Invalides and the Pont d'Arcole in Paris. 5–6. Sketches from Széchenyi's diary for his country house at Nagycenk. 7. Adam Clark's design for the entrance of the tunnel and the road leading to the Castle Hill in Buda, based on Széchenyi's idea. 8. Frigyes Feszl's design for a Polytechnic in Pest. 9. The parish church of Nagycenk. Miklós Ybl, 1860–64.

KUTATÁS

DOLIUM

A VÁCI KORA RENESZÁNSZ BALUSZTRÁD DATÁLÁSA EGY MÁTYÁS-EMBLÉMA ALAPJÁN

Az 1777-ben befejezett váci székesegyház egykorú szentélykorlátja köztudomásúan tizenhat darab kora reneszánsz baluszter-törpepillért is őriz. Valamennyiüket sárgás színű márgából faragták; mezejüket vékony szalagra függesztett gyümölcs-csomók és pajzsok díszítik. Kívülük fennmaradt (a székesegyház épületében) még négy másik (szintén márgából faragott) baluszterpillér is, amelyek talán az 1900-ban megszüntetett kriptá-lejáratot díszítették.[1] A ma is eredeti formájában álló késő barokk szentélykorlát reneszánsz pillérei épek; a másik négy már 18. századi felbukkanása idején is töredékes lehetett. Magassága valamennyinek azonos (68 cm), szélességük azonban eltérő.[2] Ez a magasság pontosan megegyezik a budai várpalotában előkerült márga baluszterekkel — szintűgy vastagságuk és illesztési módozatuk is.[3] Stílusban is összefüggnek, bár a váci darabok zöme egyszerűbben díszített.

A szakirodalom a váci és a budai együttes szoros összehasonlítását régóta hangoztatja s datálásukat nem tartja egymástól függetlennek. A váci szentélykorláttal Éber László foglalkozott először részletesen 1913-ban,[4] s ettől kezdve a baluszter-törpepillérek állandó szereplőivé váltak a magyar reneszánsz művészet történetének. Datálásuk nem volt egységes, hisz készítésük pontos korát csak forrás- és stíluskritikai érvekkel lehetett megközelíteni. A szakirodalom vagy az 1480-as évekre, vagyis az itáliai reneszánsz Mátyás-kori felbukkanásának idejére, vagy az 1500 körüli esztendőkre, vagyis az új stílus Jagelló-kori elterjedésének időszakára keltezte őket. Divald Kornél (1927),[5] Horváth Henrik (1932, 1939),[6] Balogh Jolán (1933, 1953, 1970, 1985),[7] Feuerné Tóth Rózsa (1977, 1983)[8] összefoglaló munkáiban mindig szerepet kaptak s mégis — bár a nagy topográfia vonatkozó kötete is több mint három évtizede megjelent már[9] — a szentélykorlátnak részletes publikációja a mai napig nem készült el. A szakírók pillantása a mindent tudás bölcsességével siklott át a pillérek kissé unalmas során. Ráadásul mindig ugyanabból a nézőpontból. Pedig ha valaki a visszájukról, vagyis a szentély felől is alaposan szemügyre veszi őket, akkor már régóta köztudomású volna, hogy az egyik pilléren (az északi soron), a szokásos felfüggesztett díszítmények között ott függ, legálul, egy *hordó*.

Ez a hordó jó ismerősünk: Mátyás király egyik emblémája ő.[10] Az emblémák teljes sorozata a Corvina könyvtár Mátyás megrendelésére készült kódexeknek miniatúráin maradt fenn, elsősorban az Itáliában illuminált korvinákban (az Attavante, Gherardo és Monte di Giovanni del Fora, Boccardino il Vecchio által díszített kódexekben) s azokban, amelyek Budán, a királyi miniatör-műhelyben készültek (például a Beda- vagy a Cassianus-kódexben). Az emblémák használatának csak végső szakaszát datálják pontosan a firenzei kódexek. Használatuk eszerint 1485-től már feltételezhető, 1487–1488 után pedig bizonyos.[11] Azt azonban nem tudjuk megmondani, hogy Mátyás mikor kezdte használni az emblémákat. (Sajnos, Callimachus Experiens néhány — 1483-ra tehető — emblematikus vonatkozású verse nem kapcsolható ide meggyőzően.[12]) Fel tűnnek a precízen nem datálható majolika padlócsempéken[13] és kőfaragványokon is, bár utóbbiakból Budán ez ideig nem került elő egy sem. Csupán a nyéki vadászkastély ásatása során talált Garády Sándor két (nem összeillő) fríztöredéket, amelyeken Beatrix (az Aragóniai-ház) és Mátyás emblémái — közöttük a hordó — egymás mellett láthatók. Bár a nyéki vadászkastély különböző építési periódusainak datálása élénk vita tárgya, az emblémás töredékek Mátyás-kori keltezése vitathatatlan.[14] Vácott — akárcsak a budai várpalotában — nagyszámú majolika padlócsempe is előkerült, részben Mátyás-emblémákkal díszítve,[15] együttesük mellett a szentélykorlát baluszter-törpepillérének hordóemblémája kormeghatározó értékű. A váci balusztrád nyilvánvaló példáját, a budait is datálja; ez itt a terminus ante quem. Az *imitatio* irányát épp az emblémák jelölik ki.

Vácott, a püspöki palotában már 1490 előtt all'antica épületrészek álltak; ennek bizonyosságai az egyértelműen datálható padlócsempék, a baluszterek; sőt, közéjük kell illesztenünk azt az érzékenyen faragott levelekkel, gyümölcsökkel díszített vörösmárvány keret-töredéket is, amelyet a középkori püspöki palota helyén találtak 1964-ben.[16] Jól illusztrálják mindezek a leletek Galeotto Marzio ama passzusát, amelyet Báthory Miklós építkezéseiről írt:[17] *Non referam, qua magnificentia templum instauravit architectis fabrisque ex Italia accitis maximo cum impendio, ut*



1. Fríztöredék Mátyás király emblémáival a nyéki vadászkastélyból. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum



2. Baluszter-törpepillér Mátyás király emblémájával a váci székesegyház szentélykorlátjában



3. Báthory Miklós püspök címerkőve, 1485. Vác, Székesegyház

generositatis animi sui templum et domus episcopalis responderent. Galeotto művét 1485-ben írta s Corvin Jánosnak ajánlotta. Nem tudjuk, hogy Báthory Miklós pontosan mikor fogott all'antica épületek emelésébe. Mindenesetre újra megfontolandó annak a vörösmárvány címerkőnek a szerepe, amelyen az 1485-ös évszám olvasható. Építkezéseinek utolját (vagy inkább egy másik építkezését) az a két vörösmárvány baluszter-törpepillér datálja, amelyeken a Jagelló-címer s II. Ulászló koronás monogramja díszlik, s amelyeket — a vörösmárvány törpepillérek esztergomi párhuzamai alapján — a 15. század utolsó évtizedére lehet keltezni.[18] Úgy tetszik, Mátyás nagyszabású budai



4. Baluszter-törpepillér Vácról. Vác, Székesegyház



5. A váci székesegyház szentélykorlátjának részlete a reneszánsz baluszter-törpepillérekkel

all'antica építkezései még életében követőkre találtak udvarának tagjai között, a kevésbé grandiózus művészeti műfajokhoz (például a könyvfestészethez) hasonlóan. Így érthető igazán az új — a környező udvarok reprezentációjától teljesen elütő — művészeti módozat Jagelló-kori recepciója Magyarországon. A budai udvar all'antica ambientéje s az antik Rómát visszaidéző eszméisége nélkül nehéz volna értelmezni Mátyás utódjának, II. Ulászlónak antikizáló

építkezéseit Budán s még kevésbé Prágában (1493),[19] s nem lehetne megnyugtatóan magyarázni az all'antica épületelemek megjelenését ugyanebben az időben Csehországban (Jindřichův Hradec, 1493)[20] és egy esztendővel korábban Morvaországban (Tovačov, 1492; Moravská Třebová, 1492, 1495)[21] sem.

Mikó Árpád

JEGYZETEK

- 1 Dercsényi D., Granasztói P.: Vác. Budapest 1960, 152—153.
- 2 Ez a jól mérhető eltérés remélhetőleg megkönnyíti majd az elméletbeli rekonstrukciós kísérletek kialakítását.
- 3 A budaiak magassága is 68—68,5 cm, vastagságuk pedig szintén 11 és 14 cm között ingadozik. A könyöklő- s talppárkányhoz köcsapokkal illeszkedtek. Vö.: *Farbaky P.*: A budai középkori királyi palota díszudvara. *Ars Hungarica* XVI. 1988, 154.
- 4 Éber L.: A váci székesegyház szentélykorlátja. In: Magyarország műemlékei III. Szerk. Forster Gy. Budapest 1913, 181—184.
- 5 Diváld K.: Magyarország művészeti emlékei. Budapest 1927, 183.
- 6 Horváth H.: Buda a középkorban. Budapest 1932, 55—56; Horváth, E.: Il Rinascimento in Ungheria. Roma 1939, 55.
- 7 Balogh J.: A renaissance építészet Magyarországon. Stílus-történeti vázlat I. Magyar Művészet IX. 1933, 17; Uő: A magyar renaissance építészet. Budapest 1953, 16—17; Uő: A reneszánsz kor művészete. In: A magyarországi művészet története. Szerk. Fülep L., Dercsényi D., Zádor A. Budapest 1973, 201—202; Uő: Mátyás király és a művészet. Budapest 1985, 211.
- 8 Feuerné Tóth R.: A reneszánsz építészet Magyarországon. Budapest 1977, 17, 217; Uő: A korai reneszánsz (1470—1514). In: A művészet története Magyarországon a honfoglalástól napjainkig. Szerk. Aradi N. Budapest 1983, 267.
- 9 Pest megye műemlékei II. Szerk. Dercsényi D. Budapest 1958, 296, 299.
- 10 Zentai L.: A Mátyás-emblémák értelmezéséhez. Építés-, Építészettudomány V. 1974, 365—371.
- 11 A firenzei miniatörök közül Attavante 1485-től foglalkoztatta a királyt, amint ezt a brüsszeli Missale évszámos szignatúrája tanúsítja. A kódexek egyik része pedig biztosan datálható — a scriptor-bejegyzések alapján — 1487, 1488, illetve 1489 utánra.

- Vö.: Hoffmann E.: Régi magyar bibliofilek. Budapest 1929, 80—81; Balogh J.: Mátyás király és a művészet. Budapest 1985, 306—308.
- 12 Huszti J.: Callimachus Experiens költeményei Mátyás királyhoz. Budapest 1927, 15; Pajorin K.: Humanista irodalmi művek Mátyás király dicsőítésére. In: Hunyadi Mátyás. Emlékkönyv Mátyás király halálának 500. évfordulójára. Budapest 1990, 347—349.
- 13 Balogh J.: A művészet Mátyás király udvarában I—II. Budapest 1966, I, 133—134.
- 14 Horler M.: A buda-nyéki királyi villa épületei. *Ars Hungarica* XIV. 1986, 56—57.
- 15 A 9. jegyzetben i. m. 342.
- 16 Stefaics I.: Adalékok a publikálatlan váci reneszánsz nyílászokeret-törödek stílusához. In: *Studia Comitatus* 2. Szentendre 1973, 303—313.
- 17 Galeottus Martius Narnensis: De egregie, sapienter, iocose dictis ac factis Regis Mathiae ad ducem Ihoannem eius filium liber. 31, 19. (Ed. Juhász, L. Lipsiae 1934, 35.)
- 18 Mikó Á.: Ippolito d'Este esztergomi érseki udvara és a reneszánsz kőfaragás Magyarországon (1487—1497). *Ars Hungarica* XVI. 1988, 134—136.
- 19 Šamánková, E.: Architektura české renesance. Praha 1961, 7—15; Homolka, J., Krása, J., Mencl V., Pešina, J., Petrář, J.: Pozdní gotické umění v Čechách. Praha 1984, 94. skk.
- 20 Pozdní gotické umění v Čechách (előző jegyzetben i. m.), 274—275.
- 21 Hubala, E.: Die Baukunst der mährischen Renaissance. In: Renaissance in Böhmen. Hrsg. Seibt, F. München 1985, 145—146; Ritoókné Szalay Á.: Egy ideális fejedelem és ideális városa a morva reneszánsz kezdetén. In: Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós 60. születésnapjára. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 5. Budapest 1991, 79—83.

DOLIUM

DATING THE EARLY RENAISSANCE BALUSTRADE OF VÁC ON THE BASIS OF A MATTHIAS CORVINUS EMBLEM

The choir-rail of Vác cathedral completed in 1777 also preserves 16 early Renaissance small baluster pillars. Carved from yellowish marl, each baluster has a field with bunches of fruit and shields strung on a thin ribbon. All are of the same height (68 cm) but their width varies. Their height exactly tallies with that of the marl balusters found in the Palace of Buda, so do their thickness and manner of joining. They are also connected by style, although most of the Vác pieces are decorated in a humbler way.

Research literature has long adopted the view that the finds of Buda and those of Vác are interrelated and hence their dating cannot be independent from one another. László Éber was the first to put the Vác choir-rail under scrutiny in 1913, and since then the small baluster-pillars have been featuring in the history of Hungarian Renaissance art. Their dating was diverse, since a critical approach to the sources and the analysis of style could only result in an approximative dating. Researchers either dated them to the

1480s — the emergence of Italian Renaissance in Matthias Corvinus' era, or to around 1500, when the new style had spread more widely during the Jagello age. If, however, someone had taken a closer look at the pillars from the back, it would long have been realized that the lowermost object among the strung-up ornaments on one of the pillars (in the northern row) is a barrel.

The barrel, in turn, is one of King Matthias' emblems. The complete set of emblems has survived in the illuminations of codices Matthias had ordered for the Bibliotheca Corviniana, mainly in the books illuminated in Italy (by Attavante, Gherardo and Monte di Giovanni del Fora, Boccardino il Vecchio) and in those produced in the workshop of the king's illuminators (e.g. the Bede and Cassianus codices). The Florentine codices only give an exact date for the end of the period in which the emblems were used. This suggests that their use was probable from 1485 and certain after 1487—88. It cannot, however, be established when

Matthias began to use the emblems. (Unfortunately, some of Callimachus Experiens' poems probably of 1483 implying reference to the emblems have no convincing relevance here.) They appear on the hard-to-date majolica floor tiles and stone carvings, though none of the latter has been recovered in Buda so far. Only during the excavations of the hunting seat at Nyék did Sándor Garády find two (unrelated) frieze fragments which show the emblems of Queen Beatrix (the House of Aragon) and King Matthias, including the barrel, side by side. Though the dating of various phases of the construction of the Nyék hunting seat is being hotly debated, it is beyond doubt that the fragments with the emblems date to Matthias Corvinus' time. Just like in the palace of Buda, a great number of majolica floor tiles were unearthed in Vác in part adorned with Matthias' emblems. Against the two sets of finds, the barrel emblem of the dwarf baluster pillar in the choir-rail provides a definite clue for dating. The Vác balustrade also dates its obvious model, that of Buda, which gives the *terminus ante quem*. The direction of *imitation* is revealed by the emblems.

In Vác the bishop's palace already contained *all'antica* sections before 1490. This is confirmed by the dated floor tiles and balusters, and even the fragment of a red marble frame adorned with a subtle carving of foliage and fruit found on the site of the one-time medieval episcopal palace. These finds are apt illustrations to a passage written by Galeotto Marzio about the constructions or-

dered by Miklós Báthory: *Non referam, qua magnificentia templum instauravit architectis fabrisque ex Italia accitis maximo cum impendio, ut generositatis animi sui templum et domus episcopalis responderent*. Galeotto wrote his work in 1485 and dedicated it to Johannes Corvinus. It is not known when exactly Miklós Báthory launched the construction of *all'antica* buildings. An any rate, the role of the red marble stone with armourial bearings featuring the date 1485 should be reconsidered. The termination of construction (or the date of another building) is determined by the two red marble small balusters showing the Jagello coat-of-arms and the initials of Vladislas II with a crown, which can be dated to the last decade of the 15th century on the basis of analogies from Esztergom. Apparently, the large-scale *all'antica* constructions in Buda ordered by King Matthias were imitated by some of his courtiers during his lifetime, similarly to some less grandiose genres (such as book illumination). That explains the reception in Hungary in the Jagello age of the new artistic mode, which was completely different from representation in the surrounding courts. Without the *all'antica* ambience and the ethos of the Buda court evoking the ancient Rome it would be difficult to interpret the antiquing constructions of Vladislas II in Buda and especially in Prague (1493), and there would be no convincing explanation as to the appearance of *all'antica* building elements at the same time in Bohemia (Jindřichův Hradec 1493) and a year earlier in Moravia (Tovačov 1492, Moravská Třebová 1492, 1495).

ADALÉKOK A BUDAI KIRÁLYI PALOTA 18. SZÁZADI ÉPÍTÉSTÖRTÉNETÉHEZ (1712—1770)

Ha abban a szerencsében részesül egy kutató, hogy a palotáról ismeretlen, publikálatlan tervet talál[1], felcsillan a remény, talán ez az a hiányzó láncszem, aminek a segítségével megfejthetők lesznek azok a kérdések, amelyeket az építészettörténeti kutatás az épülettel kapcsolatban a kezdetektől megválaszolni igyekszik.

Ezek közül is az első és legfontosabbnak tartott: ki volt a barokk palota tervező mestere?

A második: mi a kapcsolat a budai palota és az ún. Grassalkovich-stílusú[2] kastélyok között? Ez utóbbi kérdést Voit Pál[3] megnyugtatóan lezárta, miszerint a típusalkotó, a példamutató mű épp a királyi palota volt. Erre a lezártnak tekinthető kérdésre itt azért kell emlékeztetni, mert minél inkább elfogadottá válik Voit megállapítása, annál fontosabbá válik a palota 18. századi építéstörténetének megismerése és értékelődik fel az ún. *mesterkérdés*. Vagyis az első kérdésünket módosítva már inkább úgy kell feltennünk: ki volt a palota mestere, aki 18. századi kastély-építészetünkre meghatározó hatással volt?

A nehézségek ellenére a kutatás kiemelten foglalkozott a lehetséges, szóba jöhető tervező kilétével és inkább ennek függvényeként magával az építéstörténettel. Ennek az

eredményeként az „igazolt” mesterek száma, választéka gyanúsan szélesre sikeredett: Johann Bernhard Fischer von Erlach,[4] Johann Lucas von Hildebrandt,[5] Franz Anton Hillebrandt,[6] Oracsek Ignác, Tistél[7] vagy Mayerhoffer András/János?[8] és az utóbbi időben Jean Nicolas Jadot.[9] Mindegyikőjükre voksoltak már mint tervezőre, vagy legalábbis meghatározó hatású mesterre.

A megoldás hiányát — többek közt — a kérdés rutinszerű felvetése is okozza, amely abból indul ki, hogy épület—építész egymást feltételezik. Ez is azonban csak egy olyan szabály, amit — tudjuk — a kivétel erősít: vagyis éppen fordítva is indokolt feltenni a kérdést: lehetett-e a palotának egyetlen tervező, illetve meghatározó hatású mestere?

Ebből a szempontból vegyük újból vizsgálat alá az épület építésének történetét, illetve — ha már építészekről beszélünk — kiemelten érdemes faggatni magukat a rendelkezésre álló tervek, azok tartalmát, hiszen ezek, ebből a szempontból alapvető források.

Az áttekinthetőség érdekében a legfontosabb adatokat táblázatban foglaltam össze (lásd melléklet), ami azonban az írásmólvashatóságát csökkenti, amiért is az olvasó elnézését kérem.

A TERVEKRŐL*

Előzmények

III. Károly palota-terve Johann Höbling, 1715 körül[10, 11]

Mivel ez a terv minden további elképzeléstől különböző, számunkra most csak annyiban érdekes, hogy az épület elkészült, déli négyszögét a továbbiakban már figyelembe veszik; ilyen módon hatott a későbbi tervek. Kivitelezése szerkezetkész állapotban félbemaradt. Az 1740-es évek elején ebből az épületből akartak valamiféle udvari épületet építtetni Hildebrandt[12] azonban a tervek elkészültéről nincs adatunk. A Höbling-féle épületet[13] Johann Matthey[14] felméréséből ismerjük. Elképzelhető, hogy ez a felvétel Hildebrandt számára készült, s a meginduló tervezés előmunkálatait jelzi.

A „0” terv: *Koncepció*[15] (1. kép)

Johann Bernhard Fischer von Erlach,[16] 1712 körül

Ez ugyan csak egy odavetett diszpozíciós vázlatnak tűnik, mégis lényegében véglegesen meghatározta az építen-



1. Johann Bernhard Fischer von Erlach vázlata 1712-ből.
Uxa József nyomán

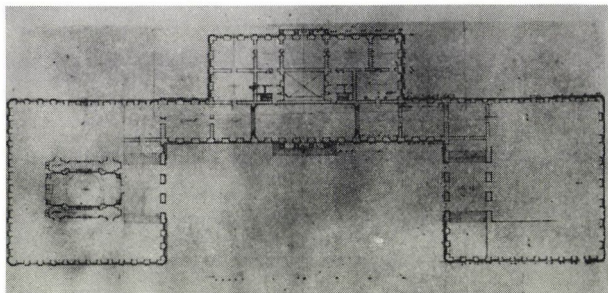
dő épület sok fontos jellemzőjét, a cour d'honneur-ös elrendezést, a tömegek hármass tagozódását, sőt a kapuk kijelölésével, a belső tagolás lehetőségére is utal. A történet szempontjából jellegzetes a kápolna elhelyezése.

Az „1” terv[17] (2. kép)

Jean Nicolas Jadot de Ville Yssey,[18] 1749 körül

A csak részben kidolgozott alaprajz tárgyunk szempontjából a legérdekesebb. Sokan — szerintem is helyesen —

* Az egyes tervek a tervezési logikának megfelelően, vagyis az időrendben vesszük sorra és eszerint sorszámmal láttam el őket. A most tárgyalandó tervek kivétel van még esetleg e korszakhoz is kapcsolható tervmások, azonban ezek az ismertetendőktől nem vagy rendkívül csekély mértékben különböznek, ezért most nem kerülnek közlésre.



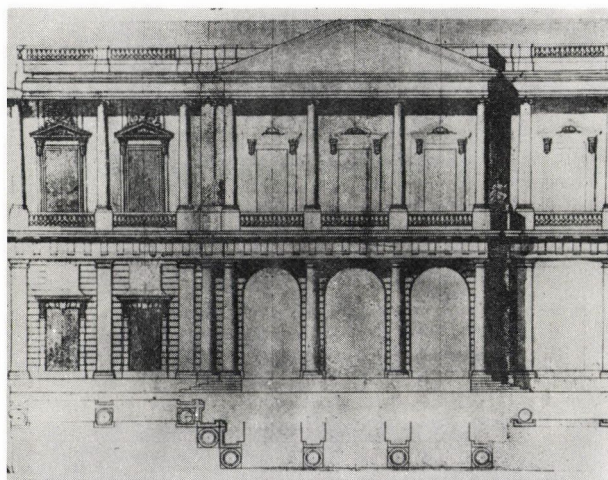
2. Jean Nicolas Jadot alaprajzi vázlata a földszintről, 1749 (?). Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archeologie

egy elveszett vagy lappangó Jadot-terv[19] előmunkálatainak tartják. Ugyancsak sokan e vázlat alapján vélik Jadot-t a palota tervezőjének.

A rajzot vizsgálva először is fel kell tennünk a kérdést: milyen viszonyban van a vázlat Jadot kész terveivel, az elveszett tervekkel. Erre minden bizonnyal válasz a vázlat feliratában lévő „exécuté” kifejezés: vagyis az egykor meglévő és hivatali utódjának jegyzőkönyvben átadott tervek[20] a vázlattól jelentősen eltérő tartalmúak nem lehetnek.

Jadot vázlatának a későbbiekhez képest azonban van egy meghökkentő ismérve, amit eddig nem vettek figyelembe. Ez az eltérés alaposan megkérdőjelezheti a szerzőségét bizonyító kutatók érveit. Ugyanis a terven szereplő főlépcsők rövidsége egyértelműen, vitathatatlanul bizonyítja, hogy a „noble etage”-t, vagyis a fő szintet a földszintre, pontosabban, egy kissé megemelt földszintre tervezte. A következők óriásiak! Ez nem az az épület, amit mi budai palotának ismerünk! Még egyszer szeretném hangsúlyozni, hogy a vázlat e tényének, mint tervezői döntésnek olyan mélyreható következményei vannak, hogy Jadot a „kivitelezve” kifejezést nem használta volna, ha e döntését a kész (elveszett) tervben megváltoztatta volna.

Tehát Jadot terve az alaprajzi hasonlóság, néhol azonoság ellenére, felépítményében gyökeresen más lehetett, a vázlat más mutat. A középrész csak egyemeletes, mindenkoriánál nagyobb, 13 tengelyes díszteremmel. Az ebből nyíló, a Duna felé eső helyiségeket lakoszobáknak használni értelemszerűen nem lehetett, ezek — a megvalósult állapothoz képest — csak további reprezentatív termek lehet-



3. Jean Nicolas Jadot vázlata a homlokzatról, 1749 (?). Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archeologie

tek. Így a dísztermek kitöltötték a teljes középszárnyat. A két szélső négyszög (a Höbling-féle is!) csak földszintes, mert az udvarba tervezett kápolna megvilágítása csak a környező tömegek fölé emelve volt megvalósítható, és — a szimmetria miatt — feltételezhető a déli négyszög hasonló megoldása is.[21] A lépcsőknek másik főiránya is van (kidolgozatlan részek). Ezek a fő lakosztályok helyét sejtetik. (A gazdasági és egyéb kiszolgáló helyiségek a középszárny emeletére, szuterénben, manzardban vagy különálló épületben lehettek elhelyezve.)

Összefoglalva, az egész épület jóval kisebb, a tervező eltérő szintszámú tömegeket kapcsol össze. Ezek függőleges irányban tagoltabbak, dinamikusabb képet mutatnak. A reprezentáció programja viszont sokkal gazdagabb, nagyobb mint később.

Láthatjuk, hogy a Jadot-terv meglehetősen kevés hasonlóságot mutat a megépült palotával, kevesebbet mint azt korábban feltételezték.

Hasonlóságot más irányban látok, éspedig az előbb tárgyalt „o”-tervvel kapcsolatosan. Rögtön szembeötlő a szoros kapcsolat id. Fischer von Erlach és Jadot terve között. Ezek nem is egyszerűen hasonlítanak egymásra, hanem a „konceptió” és az ebből kifejtett „műszaki terv” viszonyát mutatják, akár egy kéztől is származhatnának.

Sokféle feltevés származott a Jadot-féle alaprajz és az ismert homlokzatok Jadot elvártan franciás stílusától való különbözőségéből. Sokszor felvetődött: miért kellett a Jadot-alaprajzokhoz új homlokzatokat[22] tervezni? Egyesek szerint azért, mert nem is készített ilyen terveket, vagy mert Jadot eredeti homlokzatai nem feleltek meg az udvar ízlésének stb. Az ok azonban kézenfekvően sokkal prózaibb: láttuk, a vázlat alaprajza nem a későbbi épület alaprajza, így az ismert, későbbi homlokzatok nem is felelhetnek meg annak. Schmidt, Jadot monográfusa többek közt közölt egy feliratában Budára ugyan nem utaló, de a budai alaprajzzal logikailag összefüggő, részleges homlokzati tervet[23] (Jadot a vázlatkönyvében az egyes épületekre vonatkozó rajzokat szigorúan egymás után szerepelteti). Ennek a homlokzati tervnek esetleges budai vonatkozását — Kapossy elutasító véleménye után — eddig kizárták, hiszen egy mindig is kétemeletesnek ismert épület esetében egy egyemeletes homlokzati ábrázolás szóba sem jöhetett. (3. kép)

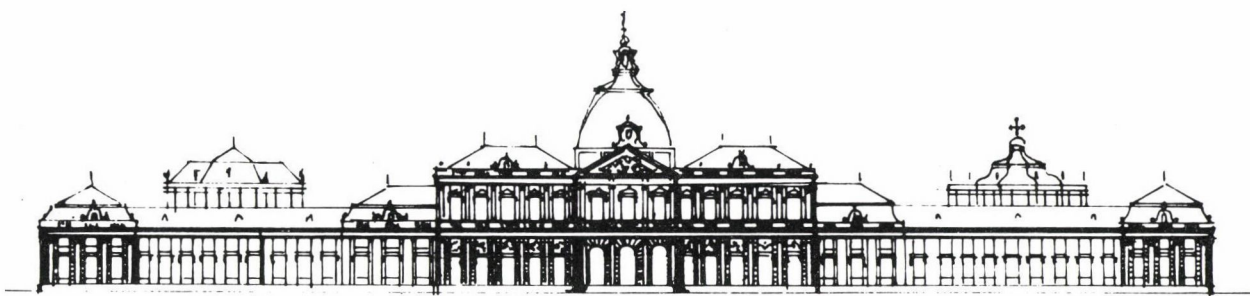
Jadot két eredeti vázlata valójában — mint kitűnt — nagyon is összevág, nagyon is összeegyeztethető, ezért a homlokzati vázlatot a palota dunai oldalának, a középszárny első tervének tartom. A két tervből megpróbáltam rekonstruálni a terv egy egész homlokzatának egy variációját, ami minden hibája ellenére is mutatja azokat a jellemző különbségeket, ami a Jadot-terv és a megépült palota közt fennáll. (4. kép)

Még egy dologra térjünk ki. Elkezdődhetett-e ennek a tervnek a kivitelezése? Valószínűleg igen. A tervezési megbízás és a munkák elkezdése közt csak napok teltek el,[23] és néhány évig gyors ütemben folytak, ami érvényes terv nélkül elképzelhetetlen. Sőt, az épület tető alá kerülését már 1750-re ígérik.[25] Ilyen készültségi állapot — egy építési év alatt — csak egy ilyen, eredetileg kisebb épület esetében volt reálisan feltételezhető.

A „2” (eddig publikálatlan) terv[26] (5. kép)

1750—58 körül

Az ismeretlen alaprajzi sorozat évszám és felirat nélküli. Már közel áll a végleges állapothoz, azonban a többiekhez



4. Jadot tervének homlokzat-rekonstrukciója (Gál Tibor, 1992)

képest ez tartalmazza a legtöbb átvételt a Jadot-tervből. Valószínűleg ez az első, ismert tervmódosítás.

Ez az épület már háromszintes, a fő szint az első emeleten van. Az uralkodói reprezentáció a végleges méretére csökken. A díszterem fele méretű, karzatos, a lakosztályok is a középrészbe kerültek. (A program szűkítése a Jadot-alaprajz csekély módosításával végrehajtható volt.) A most már teljes szintet áthidaló fölépcsők értelem szerint meghosszabbodtak, lekeskenyedtek. Az északi négyszögben a kápolna a végleges helyére, a szárny traktusába került, megvilágítását a további emeletek megépítése így már nem akadályozta. A déli négyszögben a Jadot-tervre jellemző kétirányú (persze itt is meghosszabbított) fölépcsőt még megtartják, akárcsak a déli homlokzat páros lizénáit. A rajz túlnyomó, többi részlete már az 1758-as ún. Zeller-rajzokkal mutat rokonságot.

Mivel a „2” terv áll legközelebb Jadot tervéhez, ezért keletkezési idejét a hozzá legközelebb eső két datált terv közé lehet elhelyezni. Ez a viszonylag hosszú idő megengedi, hogy a szóban forgó, rendkívül jelentős módosítás történhetett Jadot 1753-as távozása előtt, de utána is. Az építkezés előrehaladta miatt, a módosítás valószínűbb ideje az 1753 előtti időszak lehetett.

A „3” terv (Zeller-másolatok) [27] (6., 7., 8., 9. kép)

1758

A másolat formájában megmaradt tervsorozat az eddigiek közül a legteljesebb. Alaprajzokon kívül homlokzatokat és egy lépcsőházi metszetet (ún. királyi lépcső) is tartalmaz. A rajzok nemcsak az ekkor érvényes tervet ábrázolták, hanem feltűntetik az adott évig a készültségi állapotokat is. A ráírt szövegben egyéb, fontos megjegyzéseket (pl. a homlokzat díszítése negyedrészen kész) fűz.

A rajzokat a kutatók bőséggel elemezték, sokan — igaztalanul — pontatlannak tartják. Ezek a „pontatlanságok” — most már láthatjuk — már az előző „2”-es tervben is megvannak, és egyéb legtöbb részlete a későbbi tervekkel szintén egyezik. Lényegesebb módosítások a kápolna előterét és a déli fölépcsőt érintik. Mindezekkel a változtatásokkal a terv távolabb került Jadot koncepciójától.

A „4” terv (Hillebrandt-felmérés) [28] (10., 11., 12., 13. kép)

Franz Anton Hillebrandt (?), 1765

A rajzon olyan technikával ábrázolják az egyes szinteket, mint a Zeller-metszetek, vagyis a felmérésbe eltérő

színnel berajzolták a tervezett, módosított részeket, így bizonyos mértékig a készültségi állapotokra is következtetni tudunk. A tervek szerint a szárnyak beosztása a pincétől a padlásig Hillebrandtra maradt, kivéve a középrészt, amit 1762 óta [29] laktak. Érdekes a négy, nagyméretű mellék-lépcső megjelenése (kettő épül csak meg), a legérdekesebb azonban a díszterem bővítésének, átalakításának módja.

A díszterem a főtengelyhez viszonyítva ismét szimmetrikussá vált, a karzatos a rövidebb oldalakon egy-egy erkélyre redukálta. Ez az erkélymegoldás tűnik fel egy 1779-ben másolt — tehát valószínűleg korábbi eredetű — keresztmetszeti rajzon. [30] Erről a metszetről, bár nem bizonyítható, hogy eredetileg a fenti rajzsorozathoz készült, az előbb említett jellegzetessége miatt itt célszerű néhány szót ejteni. (14. kép)

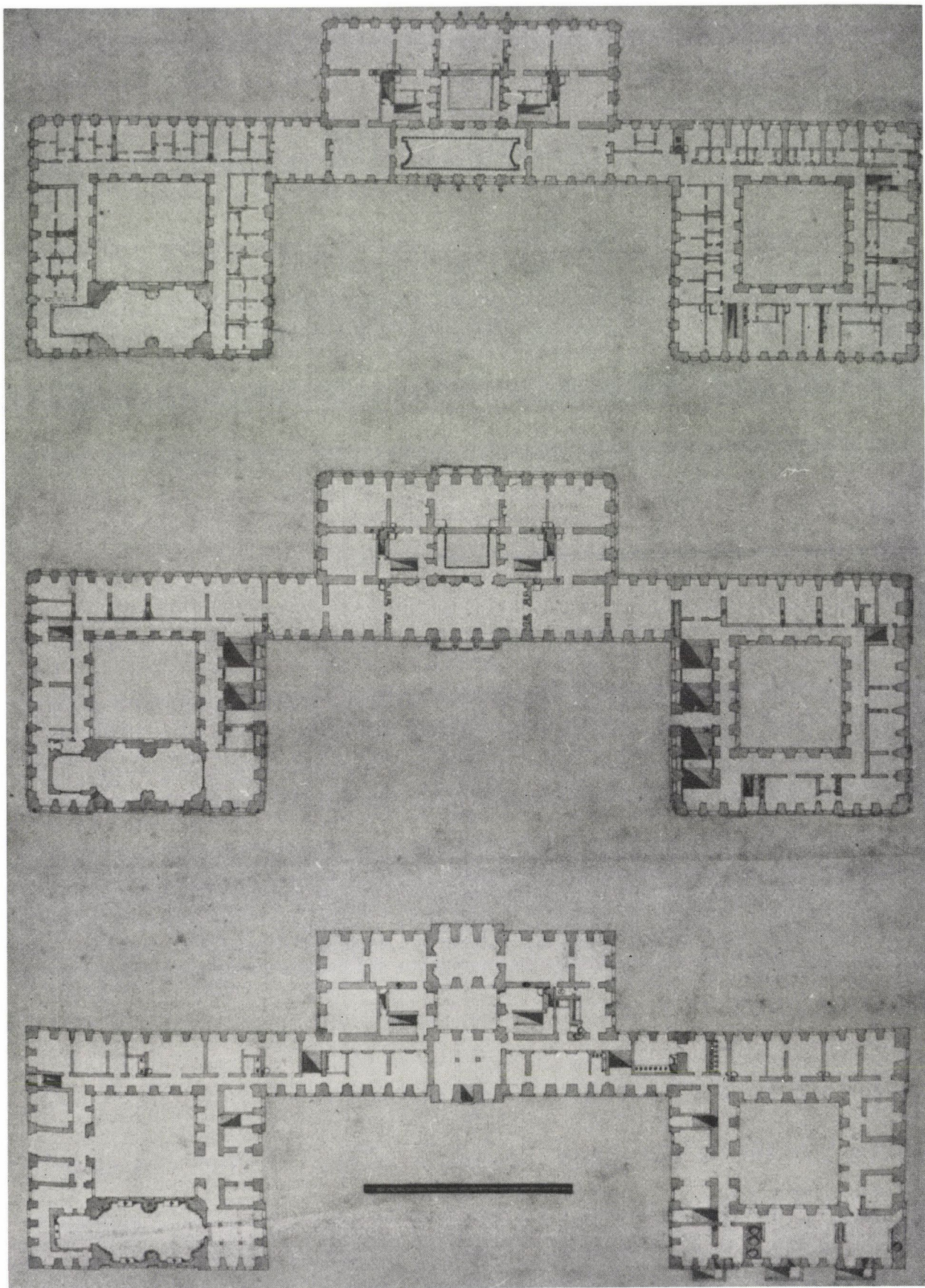
A rajz ugyanis az említett erkélyen kívül ábrázolja a sala terrena és a díszterem architektúráját is. Az előbbiről soha semmi, az utóbbiról is csak 1777 utáni állapotában maradt fenn ábrázolás. Feltűnő ezeknek a belsőknak és a Zeller-féle lépcső-rajznak szellemi, formai hasonlósága. Ezen belül is mindkettő alkalmazza a hangsúlyozandó nyílások, axisok falfülkéikkel, oszlopokkal való kiemelését. Az architektúra sokkal erőteljesebb, plasztikusabb, mint a biztosan Hillebrandttól származó 1777 utáni díszítés. Figyelemre méltó olyan apróbb részlet is, hogy itt a termet boltozottan ábrázolják, valamint, hogy a nyugati nagyudvar homlokzati nyílásai még ugyanolyanok, mint a többi csatlakozó homlokzatokon.

A metszet nemcsak Hillebrandt tervével mutat rokonságot, hanem a „2” és „3” tervvel is. Tudniillik valamilyen hasonló, erőteljes faltagolási megoldások már az ottani dísztermi ábrázolásokon is megjelentek. Mivel aligha hihe-tő, hogy 1771-ben a legfontosabb helyiség, a díszterem befejezése nélkül a palotát elkészültnek nyilváníthatták volna, azért a terem 1777 utáni, közismert metszeten ábrázolt interieurje nem lehetett az első állapot. Következésképp a metszetben a díszterem 1777-ig fennállt, korábbi állapotát feltételezhetjük.

Az „5” terv

Franz Anton Hillebrandt, 1765—67 között [31]

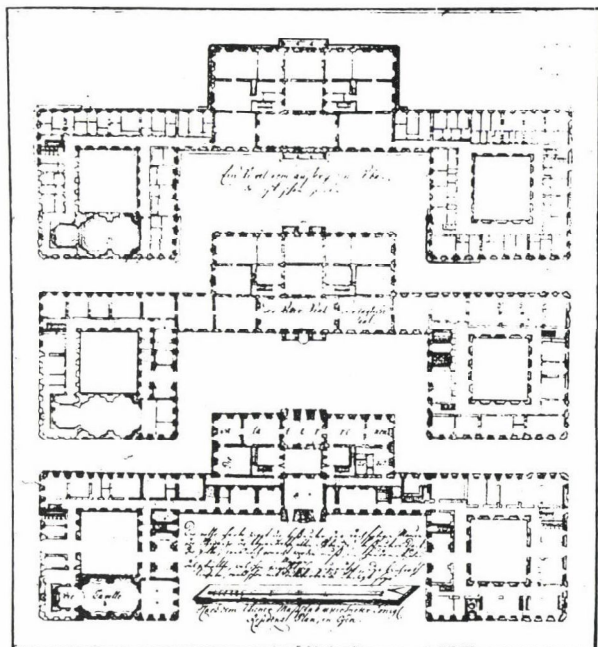
Az itt nem közölt terveket a bécsi Albertina-gyűjteményben fedezte fel Dobrovits Dorottya. Minden jel szerint azonosak a Mária Terézia által 1767-ben jóváhagyott tervekkel. [32] Jelentős változtatásokat is tartalmaznak (mellék-lépcsők száma, helye), a tervek tartalma egészében mégis megegyezik az 1770-es zárófelméréssel, [33] (15. kép) amellyel a palota 18. századi legjelentősebb építéstörténeti fejezete le is zárult.



5. Ismeretlen szerző: Évszám és felirat nélküli alaprajzok a palotához. Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum

A TERVEZŐKRŐL, MESTEREKRŐL

Leginkább Hillebrandt tevékenységéről van tiszta képünk. A Kamara képviseletében 1766-tól biztosan felügyeli[34] az építkezést, de a 65-ös felmérése önmagában bizonyítja, hogy korábban bekapcsolódott a munkába. Ennek a

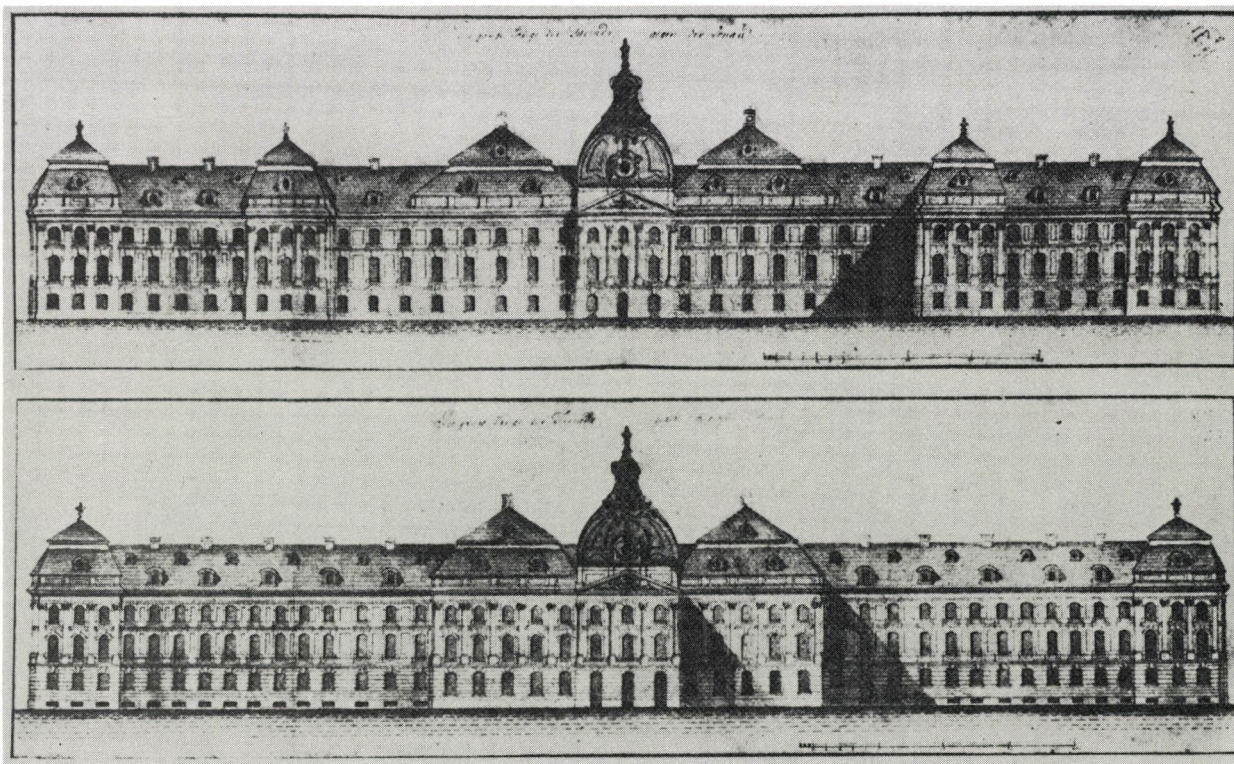


6. Sebastian Zeller ismeretlen szerző után: Alaprajzok, 1758. Magyar Országos Levéltár, Tervtár

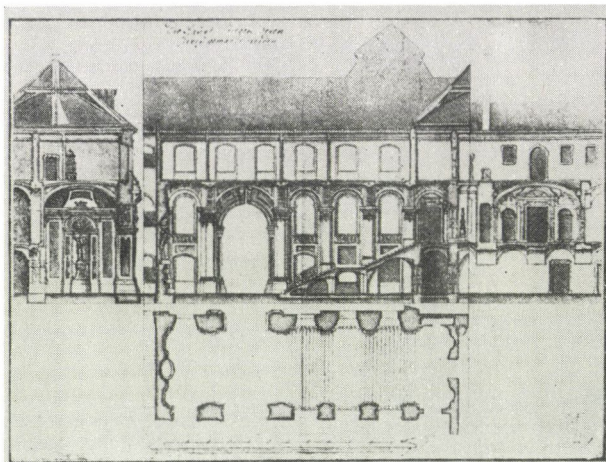
legvalószínűbb időpontja Kamarai Főmérnöki kinevezésével eshet egybe.[35] Munkásságáról annyi bizonyos, hogy az épület belső beosztása, kialakítása túlnyomórészt tőle származik. Ha ehhez hozzávesszük a 70-es évek utáni működését (további átalakítások, toldások, egyéb udvari épületek), láthatjuk, hogy az egész együttes létrehozásában milyen jelentős a szerepe.

Pacassi tevékenysége rejtélyes. (Sajnos, életműve még feldolgozatlan.) Budai működéséről is csupán azt tudjuk, hogy átveszi Jadot ide vonatkozó terveit is, ami azt jelentheti, hogy 1753-tól ő a felelős tervezője a budai építkezésnek is. Így pontosabb adat híján és bizonyos bécsi analógiák alapján neki tulajdonítják a középrészben a rokokó interieuröket. A nagy kérdés, hogy vajon Budán is ő Jadot terveinek módosítója — akárcsak például Pozsonyban —, ma sem nem kizárható, sem nem igazolható. 1758 és 1767 között, mivel áll az építés, igazán sok feladata nem lehetett. 1767 után viszont a Kamara már saját kebelén belül végezteti a tervezést is.[36]

Jadot valóságos hatása egyre bizonytalanabbnak, közvetettebbnek tűnik. Láttuk, terve milyen szorosan kötődik id. Fischer von Erlachéhoz, de ezt is még az építés elején lényegében elvetik, illetve lényegileg módosítják. Végül is a Jadot-terv egyes elemei „szörványként” maradtak fenn. Így övé maga az épület-kontúr, — megszorításokkal — a középrész alaprajza, a homlokzatok tengely-számainak meghatározása. Lehet, hogy hatása szűrődött át a fölépcsők, a díszterem és a sala terrena első architektúrájának megfogalmazásakor,[37] esetleg még a főtengelyekben elhelyezett tetőpavilonok, kupolák ötletén.[38] Az épület falkutatásakor a homlokzatból kiszedett téglák[39, 40] a korai homlokzatkialakításra önmagukban nem elégséges bizonyítékok. Mégis, a téglák bélyegeiben szereplő korai évszámok, a kivitelezés 1750-es évekbeli gyorsasága, folya-



7. Sebastian Zeller ismeretlen szerző után: Főhomlokzatok, 1758. Magyar Országos Levéltár, Tervtár



8. Sebastian Zeller ismeretlen szerző után: Az ún. Királylépcső metszete, 1758. Magyar Országos Levéltár, Tervtár

matossága azt sejtetik, hogy a szóban forgó áttervezés még Jadot hivatali idejében, bár valószínűleg inkább csak elvi irányítása alatt, de nem személyes közreműködésével valósult meg.

Id. Fischer von Erlach szerepe korántsem minősíthető „téves hagyománynak, igazolhatatlan szóbeszédnek”. Az a kevés, amit felvázolt — nem véletlenül volt nagy mester — nagyon is rányomta bélyegét a későbbi tervekre, hatása mindvégig jól nyomon követhető, így személyét a palota építéstörténetében többé nem mellőzhetjük.

Höbling építómester (itt tervező is) bekerülése ebbe az előkelő társaságba véletlen „balesetnek” minősíthető. Minden bizonnyal csak azért kaphatott tervezői megbízást egy ilyen jelentős épületre, mert a visszafoglalást követő időkben még igazán senki sem gondolta komolyan, hogy Budán valóságos királyi rezidencia jöhetne létre. A korai palotának inkább szimbolikus jelentősége, mint valóságos tartalma volt. A Höbling-féle épület mégis elég sok szempontból maradandó nyomot hagyott ahhoz, hogy neve mégsem hagyható el a palota tervezőinek sorából.

A megemlítetteken kívül még sok személy kapcsolatba került, kapcsolatba hozható a budai építkezéssel. Néhányuk szerepe tisztázható, néhányuké pedig homályban maradt. Hivatali helyzetük, beosztásuk miatt azonban nem valószínű, hogy valamelyikük is jelentős szerepet kapott volna az épület tervezése során.

KÖVETKEZTETÉSEK

Megoldható-e „szabályos” módon a mesterkérdés? — tettem fel a kérdést mondandóm elején. Remélem, már eddigre is sikerült sejtetnem, hogy nem.

Az első tervtől az utolsóig kerek ötvenöt év telik el! Ezalatt a tervezők generációi, Ausztria négy vagy öt legnagyobb építészé tervezte az épületet. Hiába is kötjük például az elrendezést, a homlokzatot, a tömeget, a belső téralakítást stb. jogosan egyik vagy másik névhez, ezek egy épület egymástól elválaszthatatlan elemei, összetevői. Pusztán egyik ilyen elem sem maga az „épület”, vagyis egyik tervező sem lehet „a keresett mester”.

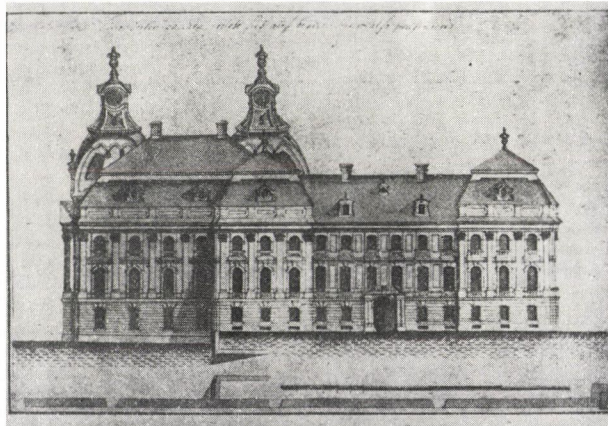
A budai palota tervezése másként is minősíthető, mint szabályerősítő kivételnek. Az adott viszonyok közt jellem-

ző, független tényezővé vált az idő, a folyamat maga. Ez legalább annyira meghatározta az épület karakterét, mint a résztvevők tevékenysége. Ez az új, meghatározó elem: a szervezet, illetve ezek szerepe. A tárgyalt időszakban megszilárduló állami bürokrácia megfelelő szervezetei adott esetben már képesek voltak arra, hogy a megrendelői szerepkört hagyományosan képviselők (maga az uralkodó, udvarmester stb.) és a végrehajtó építészek, építómesterek közé beékelődjenek, kulcsszerepet tölthessenek be. A palota esetében a hivatali befolyás kiterjesztésére egyszerűen az idő múlása, a tervezés-kivitelezés 50–60 évre történt elnyúlása kínált ideális lehetőséget. Ezek az intézmények az irányító szerepért versenyeztek egymással, hol egyik, hol másik lesz túlsúlyos, hatásköri vitáik nemegyszer — egyéb körülmények mellett — az építés leállítását is eredményezik. Kezdetben a Haditanács,[41] majd fokozatosan a Kamara[42] jutott erősebb pozícióba, és ez utóbbi súlya az építés meghatározó szakaszában csak növekedett. Azonban a 60-as évekig a Kamara befolyása sem korlátlan, mert a Császári Főépítészek szinte rutinszerűen öröklék a tervezés feladatát. 1764 után már a Kamara Főépítésze a tervező,[43] vagyis ezt a feladatot is megszerzi.

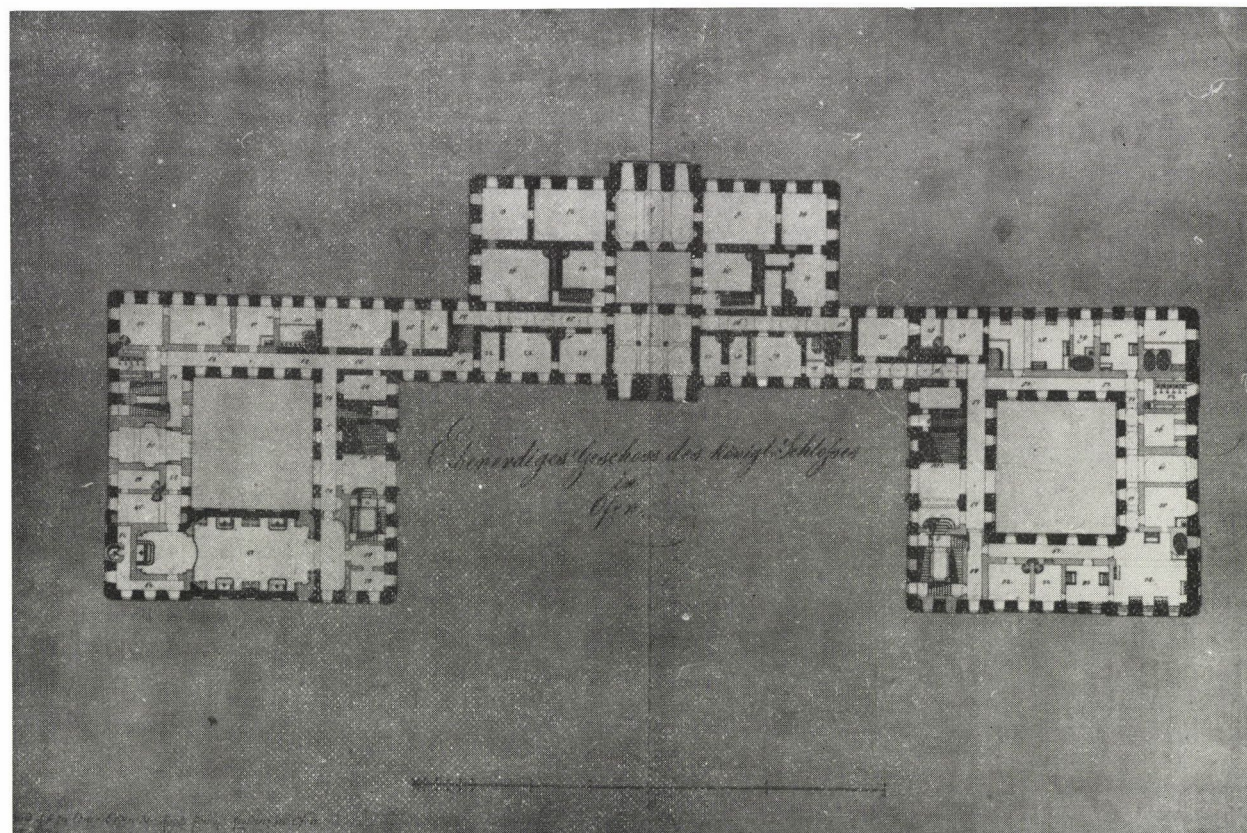
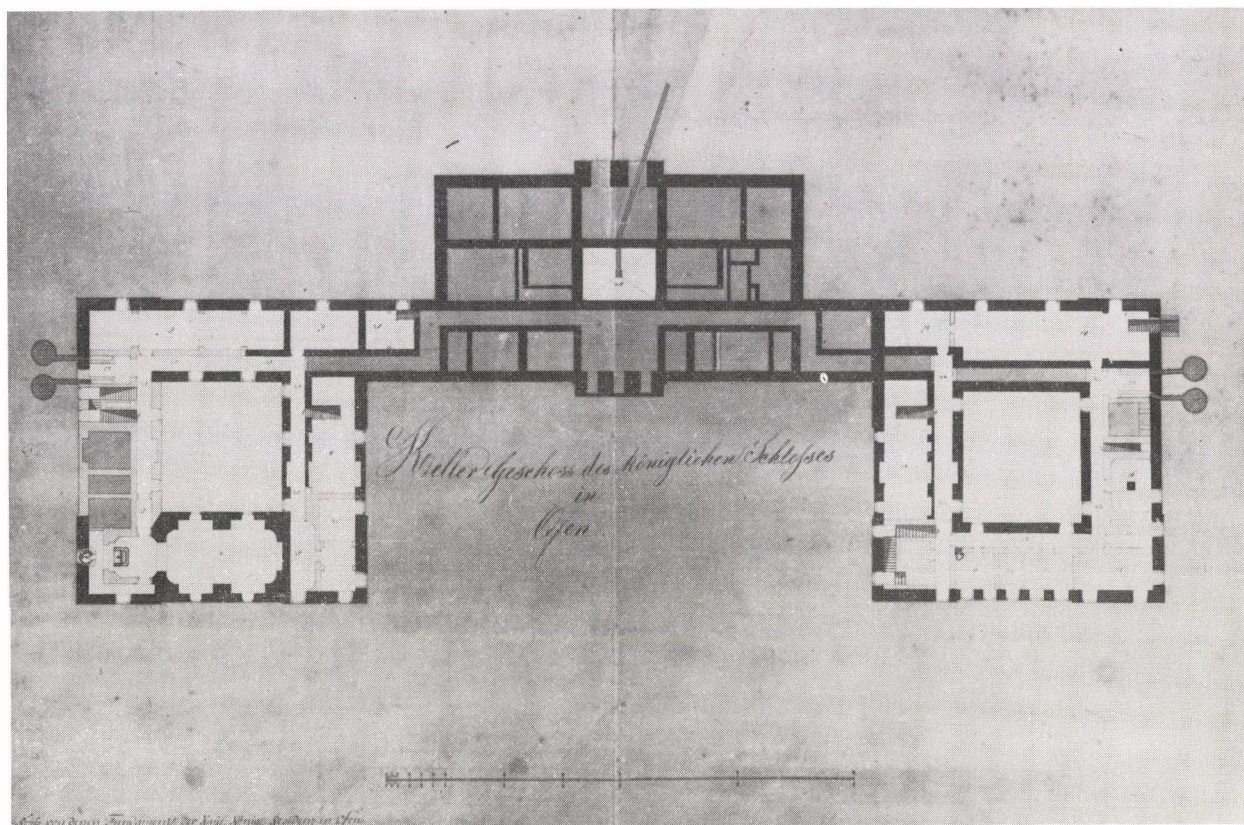
Az idő múlása azért is éltető eleme e hivataloknak, mert ez kikényszeríti a koordináció fokozott igényét, amit csak ők tudnak biztosítani. Ez teszi lehetővé, hogy az 1712-es Hildebrandt-vázlat 37 év elteltével Jadot rendelkezésére álljon, vagy hogy a Jadot-terv egyes elemei a későbbi tervekben is megjelenhessenek. Az építész új helyzetben, szervezetben való működése során a hivatal biztosította számára az információkat, ezek egymásra, egymásba épülését, a racionalitást, de ugyanakkor korlátozta szuverenitá-sukat.

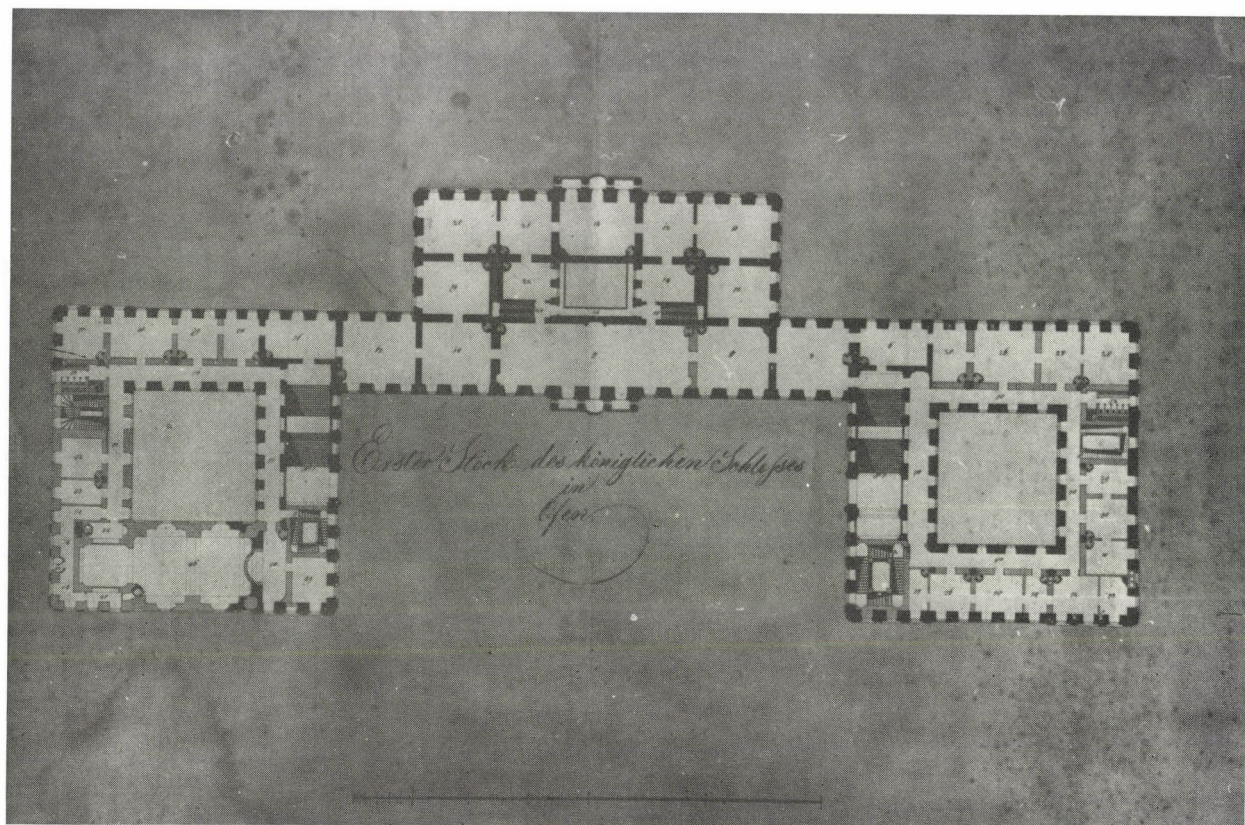
Ezért a budavári palota nem csupán az időben egymást követő építészek közös munkája, hanem különböző testületek, befolyásos személyiségek, illetve az itt alkalmazott építészek „összehangolt” közös alkotása. Nevezhetjük a „kamarai építészett” egyik első és legfontosabb művének. Csak ebben az összefüggésben vizsgálható id. Fischer von Erlach, Jadot, Pacassi, Hillebrandt és mások tervezői szerepe. Maga az eredmény, a mű is jellemző. Hivatalok alkalmasak lehetnek a követendő típus kialakítására — s valóban, a palota típusalkotóvá vált —, de az alkotó személyiség törvényszerű háttérbe szorulása miatt, művészi érték tekintetében, csak középszerűt alkothattak.

Kezdetben ugyan azt feltételeztük, hogy a most előke-rült terv a palota építéstörténetének megoldatlan kérdesei-

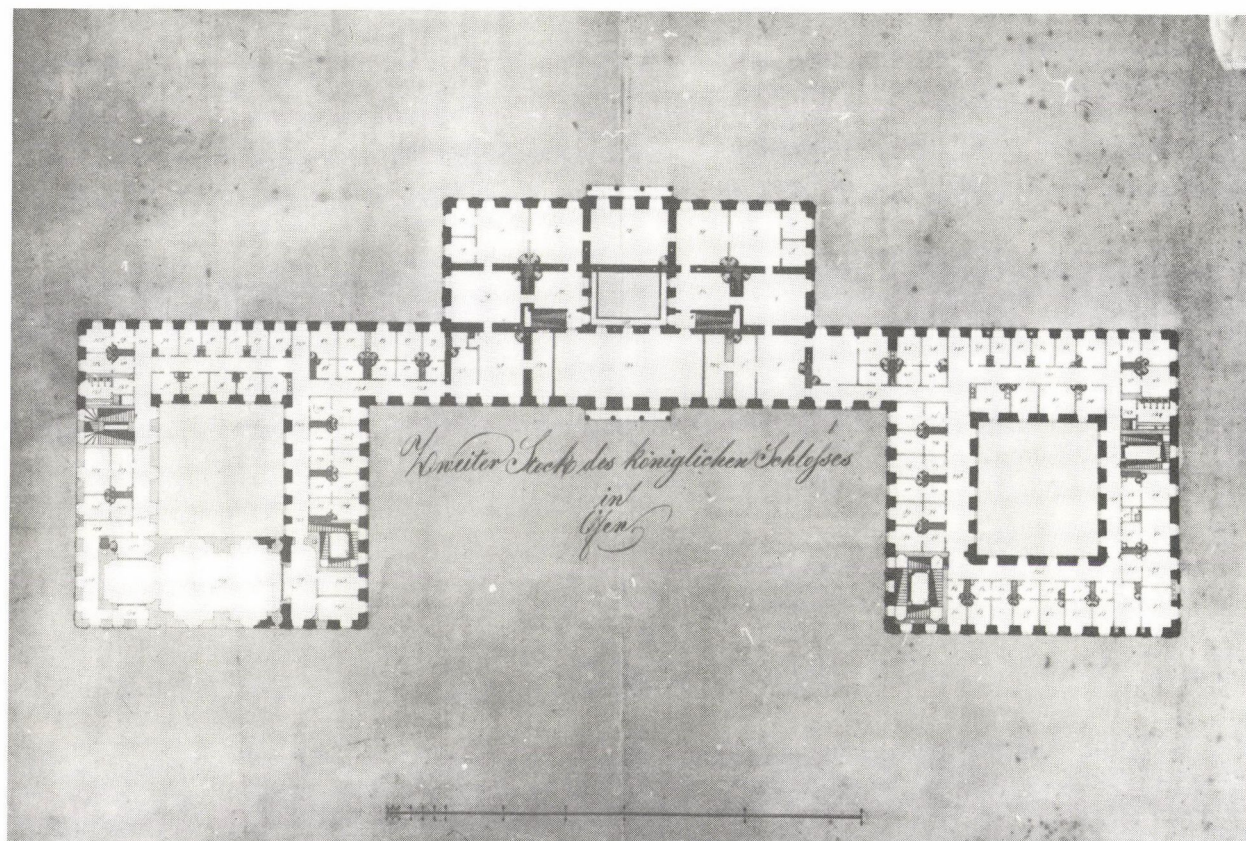


9. Sebastian Zeller ismeretlen szerző után: Oldalhomlokzat, 1758. Magyar Országos Levéltár, Tervtár

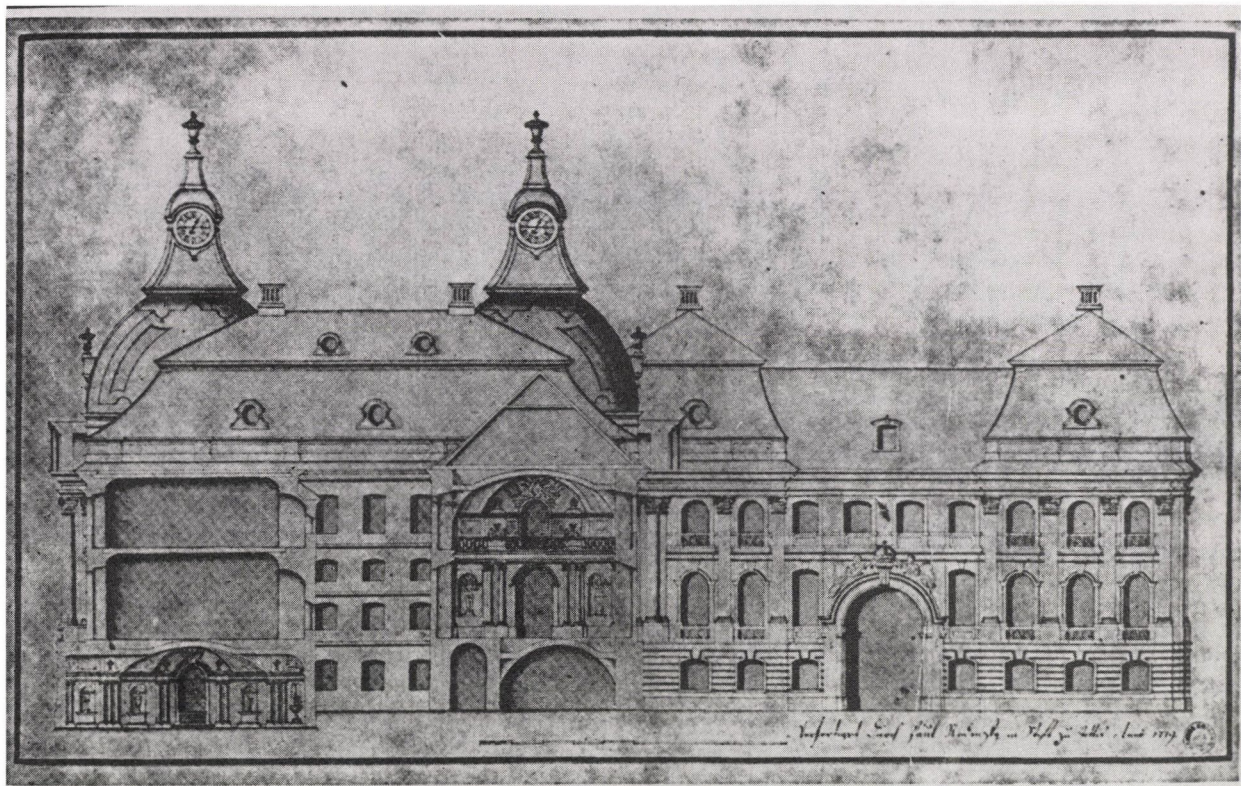




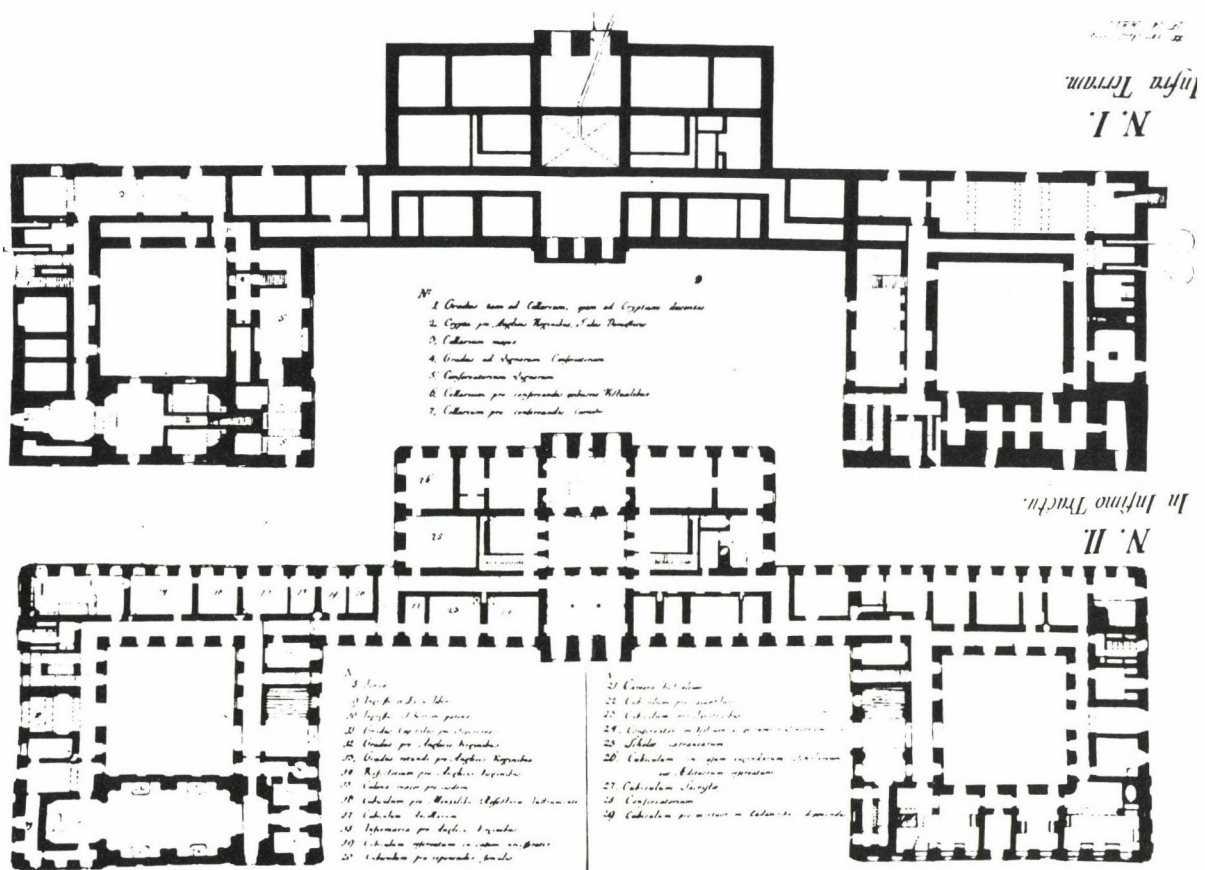
12. Franz Anton Hillebrandt (?): Az első emelet alaprajza, 1765. Magyar Országos Levéltár, Tervtár



13. Franz Anton Hillebrandt (?): A második emelet alaprajza, 1765. Magyar Országos Levéltár, Tervtár



14. Nedeczky Pál ismeretlen szerző után: Keresztmetszet és homlokzat, 1779. Budapest, Piarista Levéltár



15. Franz Anton Hillebrandt: A pince és a földszint alaprajza, 1770. Elpusztult

ben „kulcsként” lesz majd használható, ez a remény végül is csak részben igazolódott. Azonban jelentős összekötő láncszemnek bizonyult, mert segítségével sokat megérthetünk abból a folyamatból, hogy hogyan is vált a kezdetben

francia szellemiséget hordozó épülettervből jellegzetesen közép-európai művészetet megtestesítő valóságos épület.

Gál Tibor

MELLÉKLETEK

(A táblázatokon a budai vonatkozást a zárójelbe tett évszámok jelentik)

I.

| <i>Császári főépítész</i> | | <i>Királyi Kamara (Építész Hivatala)</i> | |
|--|---|---|--|
| | <i>Főépítésze</i> | <i>Budán alkalmazott építészeik</i> | |
| J. B. Fischer v. Erlach[15] 1656—1723 | | F. Prati[46] kamarai mérnök (1714 és 1716) | |
| J. E. Fischer v. Erlach[47] 1723—1742 | J. B. Martinelli[48] 1741—1757 | | |
| J. L. Hildebrandt 1743—1745 | | | |
| J. N. Jadot[18] 1745—1753 | | F. Langer[50] (1749) Oracsek I. építőmester (1750—1758), 1758-tól királyi építész | |
| N. Pacassi[49] 1753—1772 | F. A. Hillebrandt[35] 1757—1797 | | |
| F. A. Hillebrandt[30] 1772—1797 | F. A. Hillebrandt[35] (1765—1780), helyettese L. Lander másodépítész 1776—1782 | | |

2. Adatok a tervezésről

| <i>A Haditanács építészei</i> | <i>Adatok megbízásról</i> | <i>Terrvöl</i> | <i>Ismert terv</i> |
|--|---|---|---|
| J. Höbling[45] (1714—1742) | J. B. Fischer v. Erlach[15] (1712) F. Prati[53] (1714) J. Höbling[11] (1715) F. Prati[53] | vázlat helyszínrajz 1714 terv (1715) homlokzat és belső dekorációk | ugyanaz[15] ugyanaz 1714 ismeretlen ismeretlen |
| E. Gosenau[51] mérnök-ezredes (1716) | E. Gosenau (1716) | helyszínrajz[51] (1716) | ? |
| J. Matthey[15] mérnök-százados (1742) | J. Matthey [15] (1742) J. L. Hildebrandt[12] (1742) F. Langer[50] (1749) N. Jadot[18] | felmérés[15] (1742) ? helyszínrajz[50] (1749) „neues gebau zu Ofen...” [19](1753) terveit kifizetik[44] Zeller-másolatok[27] (1758) | ugyanaz[10] (1742) ismeretlen ugyanaz[50] (1749) |
| Tistel mérnök-őrnagy (1752) | Tistel a királynő tervet kér[32] | Hillebrandt tervét jóváhagy- ják[31] (1767. VI. 18.) | vázlat[14, 23] ismeretlen ugyanaz[27] (1758) felmérés[28] (1765) rajzok az Albertinában[31] felmérés[33] (1770) Nedeczky rajza[30] (1779) |
| | | | alaprajzok[1] a Kiscelli Múzeumban |

- 1715 Az építkezés elkezdése[54]
 1719 Tető is kész[55]
 1723 21 db ablakkeret elhelyezése[59]
 1741 Törvénycikk a palota felépítéséről[56]
 A királynő megbízza a Kamarát
 1745 A Kamara a palota bővítéséről[57]
 1748 A királynő hozzájárul[58]
 1749. V. 13. Alapkövetétel[24]
 1750 Jelentik, hogy a tető is kész lesz[25]
 1751 A kápolnán kívül a tető is kész[60]
 1758 A készültséget lásd: a Zeller-rajzon[27]
 1758—1764 Szünet
 1762 Az angolkisasszonyok beköltöznek a középrészbe[29]
 1765 A készültséget lásd az 1765-ös felmérésen
 1766 Hillebrandt évente köteles ellenőrizni[34]
 1764 A királynő a középszárnyban lakik[29]
 1766 Albert herceg itt lakik[63]
 1767 Hillebrandt elkezd az építést[64]
 1769 Kápolna-szentelés[62]
 1770 Zárófelmérés[61]
- 17MT48 jelű téglá[39] a középhomlokzat (tagozataiban későbbi nincs)
 17GH55 jelű téglá[40] a déli négyszög homlokzat tagozataiban

JEGYZETEK

1 Felirat, évszám nélküli tervlap a budai palota alaprajzaival. A terv a KÖZTI által a Múzeumnak átadott, 19—20. századi vegyes tartalmú tervanyagból került elő. Papír, színezett tus, 58 × 43 cm. BTM Kiscelli Múzeum Tervtára, jelzet nélkül.

2 *Mojzer Miklós*: Torony, kupola, kolonnád. Budapest 1971, 35—36, 46.

3 *Voit Pál*: A francia művészet jelenségei Magyarországon. In: *Galavics G.* szerk.: Magyarországi reneszánsz és barokk. Budapest 1975, 456—464.

4 *Albert Ilg*: Die Fischer von Erlach. Wien 1895, 705.

5 *Hauszmann Alajos*: A királyi vár építésének története. Magyar Mérnök és Építész-Egylet Közlönye XXXIV. 1900, X. füzet.

6 *Kapossy János*: Mária Terézia budavári királyi palotájának tervező mestere. Archaeológiai Értesítő XVII. 1928, 185.

7 *Kapossy János*: Mégegyszer a budai vár tervező mesteréről. Művészettörténeti Értesítő II. 1953, 123—130, 127.

8 *Rév helyi Elemér*: A régi Buda és Pest építőmesterei Mária Terézia korában. Budapest 1932, 41.

9 *Voit i. m.* 455.

10 Wien, Hofkammerarchiv, Sammlung von Karten und Plänen. G. 33. III.

11 *Czagány István*: A budavári palota és a Szent György téri épületek. Budapest 1966, 19.

12 *Hauszmann i. m.* 20.

13 *Czagány i. m.* 18.

14 *Czagány i. m.* 23.

15 *Ilg i. m.* 705; *Uxa József*: A budavári királyi kápolna. Budapest 1934, 137.

16 *U. Thieme—F. Becker*: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XVI. Leipzig 1923, 705.

17 *Justus Schmidt*: Die alte Universität in Wien. Wien—Leipzig 1929, 41. kép.

18 *Voit i. m.* 454.

19 *Voit Pál*: A budai várpalota interieurjei. Budapest Régiségei XVI. 1955, 222.

20 *Voit i. m.* (lásd 3. jegyzet) 454.

21 *Dorottya Dobrovits*: Bauarbeiten am Königliches Schloß von Ofen zur Zeit Maria Theresias. In: Maria Theresia als Köni-

gin von Ungarn. Ausstellung im Schloß Halbturn. Katalog, Eisenstadt 1980, 134. — A Zeller-féle másolaton jelölik, hogy a déli négyszög emeleti fő falait valamikor lebontották, majd újra felépítették. Ezt megerősítették a falkutatás adatai is, amely szerint a szárny földszint fölötti falai 1755 után épültek.

22 *Czagány i. m.* 130: „Oracsek Ignác ... tervezte a ... homlokzatarcitektúrát...”; *Kapossy i. m.* (7. jegyzet) szerint Jadot nem jutott túl a főhomlokzat alaprajzi megoldásán.

23 *Schmidt i. m.* 40. kép.

24 *Uxa i. m.* 138.

25 *Voit i. m.* (3. jegyzet) 455.

26 Lásd 1. jegyzet.

27 Magyar Országos Levéltár, Tervtár V. 3.

28 Magyar Országos Levéltár, Tervtár. Kereskedelmi Minisztérium BT 1—4.

29 *Czagány i. m.* 26.

30 Nedeczky Pál színezett tusrajza, 1779. Budapest, Piarista Levéltár. Lásd *Voit i. m.* (3. jegyzet) 463.

31 *Dorottya Cs. Dobrovits*: Architekturzeichnungen mit ungarischer Beziehung aus der Sammlung der Albertina, Wien (18.—19. Jh.). Acta Historiae Artium XXIV. 1978, 353—354; *Dobrovits i. m.* 136.

32 *Dobrovits i. m.* 136.

33 Hédervári Grassalkovich levéltár. Grundpläne der königlichen Burg zu Ofen, a No. 1. rajzon Hillebrandt aláírása, 1770. április 14. A tervek elégték. Közli *Kelényi György*: Franz Anton Hillebrandt. Budapest 1976, 35.

34 *Kelényi i. m.*

35 *Schoen Arnold*: A budapesti központi városháza. Budapest 1922, 114.

36 *Schoen i. m.* 114.

37 *Voit i. m.* (3. jegyzet) 462.

38 *Mojzer i. m.* 38.

39 *Czagány i. m.* 118.

40 *Czagány i. m.* 119.

41 *Schoen i. m.* 115.

42 *Schoen i. m.* 114, 117.

43 *Schoen i. m.* 114, 127.

- 44 *Voit* i. m. (3. jegyzet) 455.
45 *Schoen* i. m. 115.
46 *Schoen* i. m. 127.
47 *Uxa* i. m. 137.
48 *Schoen* i. m. 212; *Kelényi* i. m. 10.
49 *Kelényi* i. m. 57.
50 *Kapossy* i. m. (6. jegyzet) 171.
51 *Bánrévy György*: A budai királyi palota újjáépítése
III. Károly alatt. Tanulmányok Budapest Múltjából I. 1932,
16.
52 *Czagány* i. m. 25.
53 *Bánrévy* i. m. 10, 13.
54 *Bánrévy* i. m. 18.
55 *Bánrévy* i. m. 15.
56 *Czagány* i. m. 25.
57 *Czagány* i. m. 25.
58 *Czagány* i. m. 25.
59 *Czagány* i. m. 53.
60 *Uxa* i. m. 138.
61 *Czagány* i. m. 27.
62 *Czagány* i. m. 27.
63 *Czagány* i. m. 27.
64 *Rév helyi* i. m. 73.
65 *Czagány* i. m. 122.

MELCHIOR HEFELE TERVRAJZAI A SZOMBATHELYI PÜSPÖKI LEVÉLTÁRBAN

GÉFIN GYULA EMLÉKÉNEK

Melchior Hefe (1716—1794) tiroli építész késő barokk építészetünk jelentős alakja. Halálának 200. évfordulója jó alkalmat ad arra, hogy tevékenységével bővebben foglalkozzunk. Magyarországi működésének központjában, Szombathelyen emlékkiállításal tisztelgünk művészetével. Munkásságának modern összefoglaló feldolgozása mind ez idáig nem készült el.[1]

Hefe eredeti tervei, rajzai sajnos kis számban maradtak meg, ezért is fontos, hogy a meglevőket közzétegyük. Késérő tapasztalat mutatja, nem kell háború vagy nagyobb fölfordulás ahhoz, hogy a rajzok, dokumentumok elveszzenek; a közöltek legalább nem tűnnek el nyomtalanul. A szombathelyi Püspöki Levéltár őrzi azokat a terveket, amelyeket Hefe Szily János első szombathelyi püspök számára készített 1777 és 1794 között. Sajnos, a korábban Kaposy János, Géfin Gyula és ifj. Hell Géza által közölt munkák közül a legszebbek kideríthetetlen módon elkallódtak.[2]

Az alábbiakban a Püspöki Levéltárban található Hefe-terveket mutatjuk be, hogy megkönnyítsük a kutatók számára azok elemzését, értékelését.

1. A püspöki palota 1. terve, alagsor, 1777. Rózsaszínnel színezett tollrajz, 69,5 × 52 cm. Jelzés nélkül, méretbeosztással. Szakadt, sérült, új vászonra húzva.

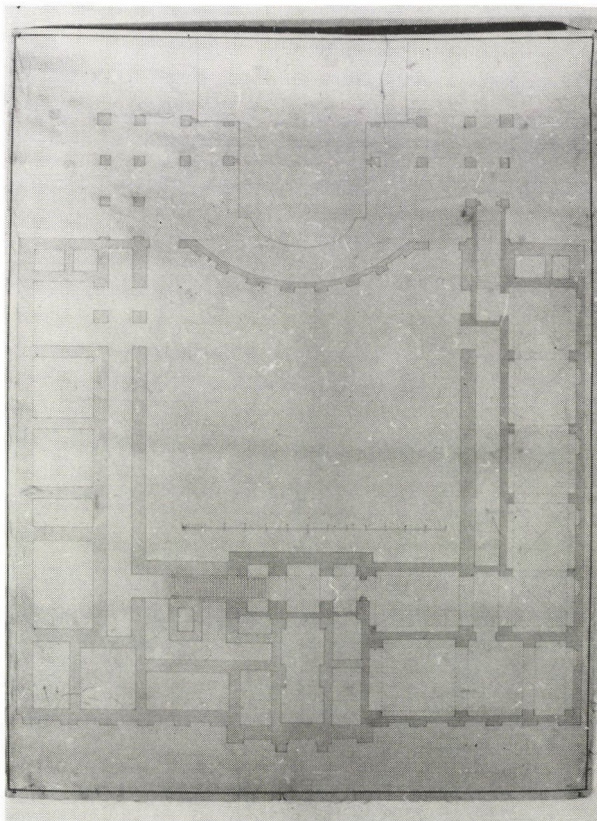
2. A püspöki palota 1. terve, földszint, 1777. Rózsaszínnel színezett tollrajz, 68 × 52 cm. Jelzés nélkül, méretbeosztással. Szakadt, sérült, új vászonra húzva.

3. A püspöki palota 1. terve, első emelet, 1777. Rózsaszínnel színezett tollrajz, 68 × 52 cm. Jelzés nélkül, méretbeosztással. Sérült, új vászonra húzva. Későbbi belefirkálások (pl. Vargha levéltáros szobája), a lépcsőház átfirkálva.

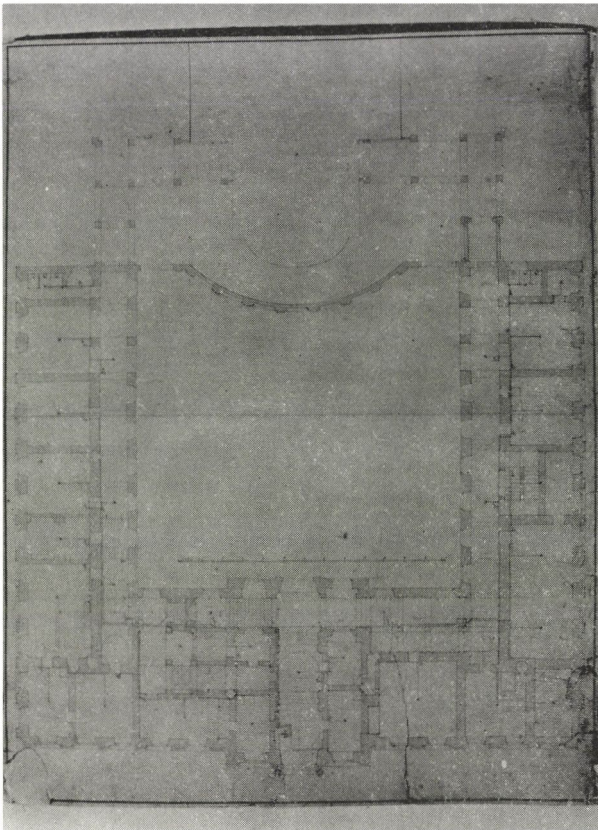
Mindhárom rajzon a palota U alakú három szárnya fogja közre a régi vártemplom szentélyét, s azzal derékszögben megtört galéria köti össze. Ez volt Szily első elképzelése, hogy ti. a meglévő vártemplommal összekapcsolja a rezidenciát, annak belső udvarát a szentély és a galéria zárja le. A palota tervrajzára utal Kaposy.[3] Az első terven a palota homlokzata 5 + 3 + 5 tengelyes, de az építkezés megkezdésekor ezt a szélességet egy-egy ablaktengellyel csökkentették. Hasonlóan a pozsonyi primási palota első terveihez, itt sem tervezett eredetileg erkélyt a középrizalit-hoz.[4]

A kapumegoldás is változott. A palota homlokzati rajzát csak ifj. Hell Géza tanulmányából ismerjük.[6] Ezen a rajzon a bejáratot hatalmas barokk kapu uralja, jobb és bal oldalán magas talapzaton nyugvó, a homlokzati síkból előreugró, párkánnyal koronázott oszlopokkal, rajtuk barokk kővázák. A kapu mellett ablakok helyett egy-egy kagylódíszes fülke szerepel az első terven. Jelenleg a kapu melletti ablakok feletti kagylódísz őrzi csak az eredeti elképzelést. A középrizalit emeleti ablakai is eltérnek a megvalósítottaktól. A palota két hátranyúló szárnya az alaprajzon látható

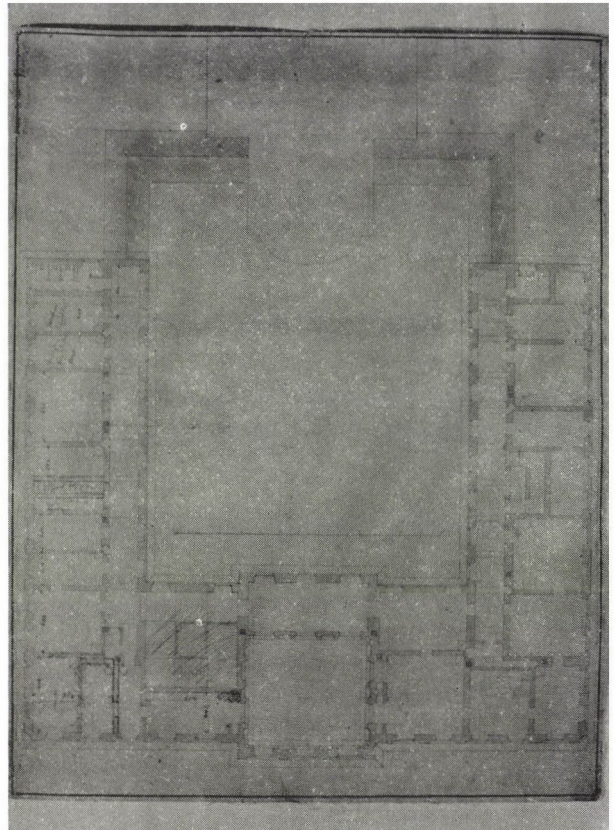
13 tengely helyett csak 12 tengellyel épült meg, az északi szárnyon a második világháborúban négy tengelynyit lebombáztak, amit le is bontottak, így csak a déli szárny őrzi az eredeti hosszúságot. A főbb helyiségek eredeti helyükön és állapotukban maradtak meg: a földszint főhomlokzatán északon a kétablakos levéltár, az északi mellékszárnyon négy tengellyel a Sala terrena, amely régi fényébe visszaállítva fogadja a látogatókat. A főbejáratától balra a széles, háromkarú, baluszteres lépcsőház következik. A főhomlokzat déli oldalán hivatali helyiségek sorakoznak, majd a mellékszárnyon ebédlő, konyha, raktárak. Az emeleten a középrizalit hangsúlyos három tengelyében a faborítású előtérből nyílik a nagy belmagasságú díszterem. A nagyteremtől északra a sárga szalon következik, majd a sarokszoba, a Szent Pál-terem. Az északi szárny szobái: a Károlyszoba (itt szállt meg IV. Károly király), a Mikes-könyvtár [Mikes János püspök (1911—1935) alakította ki], és a kápolna. A nagyteremtől délre két kétablakos szoba [Kovács Sándor püspök (1944—1972) szalonja], a déli mellékszár-



1. A szombathelyi püspöki palota terve, 1777. Alagsor



2. A szombathelyi püspöki palota terve, 1777. Földszint

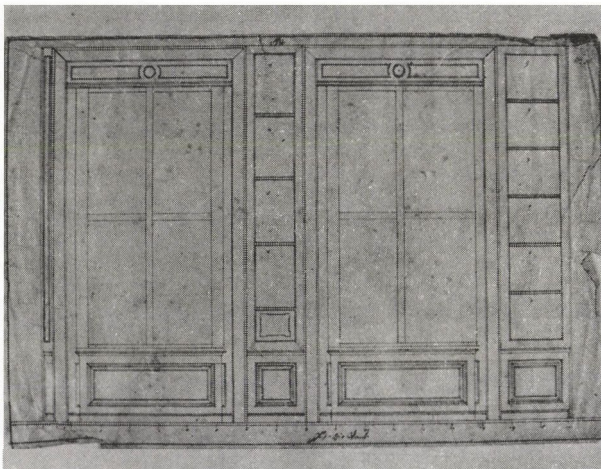


3. A szombathelyi püspöki palota terve, 1777. Első emelet

nyon két szalon (pápai lakosztály: itt pihent II. János Pál) következik, végül a püspök magánlakosztálya. A nagyterem előteréből északra nyílik a metszetszoba, két udvari ablakkal.

Nyoma veszett a Szily és Hefe között 1777. augusztus 28-án megkötött szerződésben említett terveknek a palota keresztmetszetéről és hosszmetsetéről, a párkányokról és profilokról, a szemináriumról.[6]

4. A püspöki palota metszetszobájának nyugati oldalfala szembenézetből, 1777.



4. A püspöki palota metszetszobájának nyugati falbeosztása

Toll, 24 × 35,5 cm. Szakadt, sérült. A lap alján méretbeosztás és felirat: „N1 die Want”. A hátoldalán korabeli feljegyzés: „Delinear Cubiculi cum Cupris in Residia Eppali.”

A szoba két nagyméretű ablakán nyugatról kapott megvilágítást, az ablakok között és mellett osztott falsík, a mezőkben kaptak helyet a metszetek. A különböző méretű mezők számozottak. Az ablakok alatt kazettás faburkolat.

5. A püspöki palota metszetszobájának északi oldalfala szembenézetből, 1777.

Toll, 24 × 36 cm. Szakadt, sérült. A lap alján méretbeosztás és felirat: „N2 die Want”. Jobb oldalon jelölve a kályha helye: „der Ofen”. Balra kazettás osztású nagy ajtó, közepén a fal mezőkre osztott. A különböző méretű mezők számozottak.

6. A püspöki palota metszetszobájának keleti oldalfala szembenézetből, 1777.

Toll, 24 × 36 cm. Szakadt, sérült. Alul méretbeosztás és felirat: „N3 die Want”. Bal oldalon jelölve a kályha helye: „der Ofen”. Középen nagyméretű kazettás ajtó, két oldalon mezőkre osztott falsík. A különböző méretű mezők számozottak.

7. A püspöki palota metszetszobájának déli oldalfala szembenézetből, 1777.

Toll, 24 × 35,5 cm. Alul méretbeosztás és felirat: „N4 die Want”. Szakadt, sérült. Jobbra kazettás ajtó, balra osztott falmezők „11” jelzéssel, és két nagyobb álló téglalap helyzetű keretelt falsík.

A 4—7. rajzok összetartoznak, a metszetszoba belső kiképzését mutatják. A metszetszoba az egyetlen a reprezentatív helyiségek közül, amely az udvarra néz két ablak-

kal. A többi terem mind az utcai oldalon sorakozik, egymásba nyílik, illetve a folyosóról közelíthető meg. A metszetszoba falát faburkolatba foglalva a Szily által oly kedvelt római épületek, régiségek, történeti és mitológiai jelek díszítik, Piranesi és Bartolozzi rézmetszetei. A kályha, az ajtók jelenleg is Hefele rajza szerinti helyen láthatók, de a metszetek elhelyezése, a kazettás faburkolat némileg eltér Hefele beosztásától. A rajzok azt bizonyítják, hogy Szilynek az építés előtt határozott elképzelése volt a metszetszoba kialakításáról, hiszen tudjuk, hogy a belső kiképzéssel kapcsolatos szándékait részletesen megadta az általa foglalkoztatott művészeknek.

A rajzok jelentőségét az is fokozza, hogy nemigen maradtak meg a tervekkel egybevethető, eredeti állapotukban és azonos célokra használt késő barokk—kora klasszicista enteriőrök.

8. A Szűz Mária-vártemplom hosszmetsete és alaprajza, 1781.

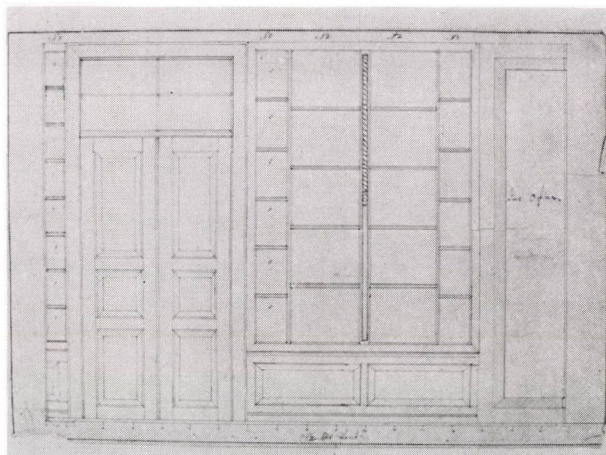
Rózsaszínnel és szürkével színezett toll, 68 × 52 cm. Szakadt, sérült, új vászonra húzva. Jelzés nélkül. A hátoldalán korabeli felirat: „Delinear antiqua C. Ecclia prioris.” és más kézírással: „Delineatio ac projectu antiqua Eccle Sabar Cathedr.”[7]

A rajzon szürkével jelzett a meglévő állapot, rózsaszínnel a tervezett nagyobbítás. A templom belső tere keletnyugati irányban erősen megnyújtott, egyhajós, északon és délen sekrestyékkel és mellékkápolnákkal bővített. Keleten félköríves apszis zárta a szentélyt, nyugaton magas torony, hozzá kapcsolódó orgonakarzattal. A templom mérete az 1781. évi székeskáptalani egyházlátogatási jegyzőkönyv szerint: hossza 22 öl 2 láb 4 hüvelyk (42 m 44 cm), szélessége 4 öl 5 láb 4 hüvelyk (9 m 22 cm).[8]

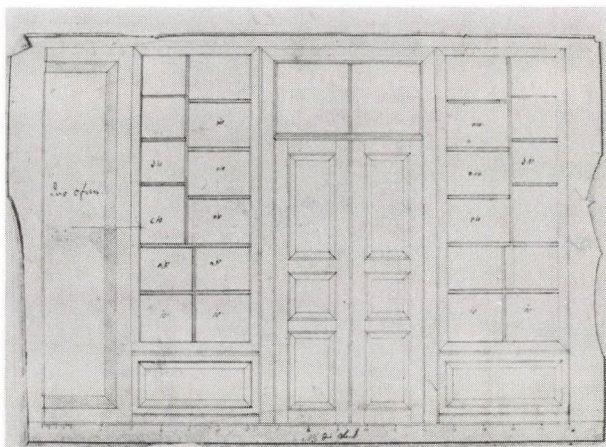
Hefele tervében a főhajó mérete változatlan marad, de a kápolnasort megnöveli szélességében és számában is, egészen a nyugati homlokzatig. Így a két sekrestyétől nyugatra négy-négy oldalkápolna következik, egy-egy pillérszakasz hosszúságban. A torony elé alacsony bejárati előcsarnokot rajzolt. Az apszisban négy nagyméretű oszlopot helyezett el félkörívben. A főhajó ismétlődő pillérsora és a hozzá kapcsolódó félköríveket hordozó háromnegyedpillérek nyugodt ritmust biztosítottak. A hajó alsó és felső szintjét erőteljes párkányzat választotta el. A szentély északi és déli oldalán indul a galéria folyosója, amely derékszögben megtörve a már álló püspöki palotához csatlakozott.

A középkori eredetű vártemplom 1638-ban lett Szombathely plébániatemploma, amikor Draskovich György győri püspök a Szent Márton községben fekvő Szent Márton-plébániatemplomot a domonkos szerzeteseknek adta. A sok vihart és háborút megélt, lerombolódtott templomot Széchenyi György győri püspök építtette újjá 1665-ben. Zichy Ferenc püspök 1744–47 között restaurálta, 1767-ben megnagyobbította. Főoltára Sarlós Boldogasszony tiszteletére szentelt, ezt Zichy állította 1769-ben. Az evangéliumi oldalon három mellékoltár állt, a Szentháromság, Szent Flórián és a Fájdalmas Szűzanya tiszteletére, továbbá a szószék is itt kapott helyet. A leckeoldalon a Szent Kereszt és Szent Mihály tiszteletére emeltek oltárt. Északon a káptalani, délen a plébánosi sekrestye állt. A templom bejáratát a négy egyházatya szobra díszítette. Kőtornyán óra jelezte az időt, benne három harang függött. A templomot Szily a városi tanács heves tiltakozása ellenére 1791-ben, az új székesegyház építésének megkezdésekor lebontatta.

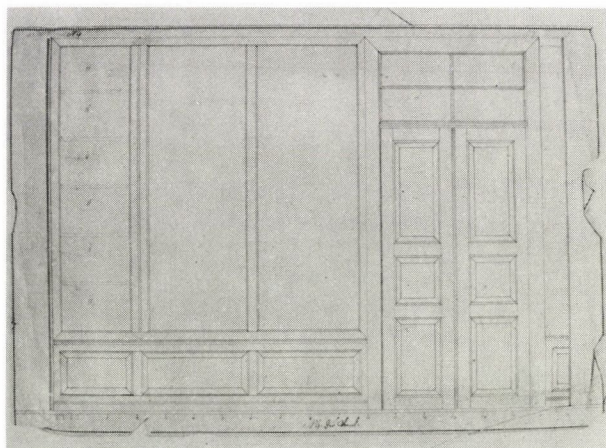
Kapossy szerint Hefele felmérése 1781 őszén készült, amelyre Szily és a mester közötti levelezésből következett.



5. A püspöki palota metszetszobájának északi falbeosztása



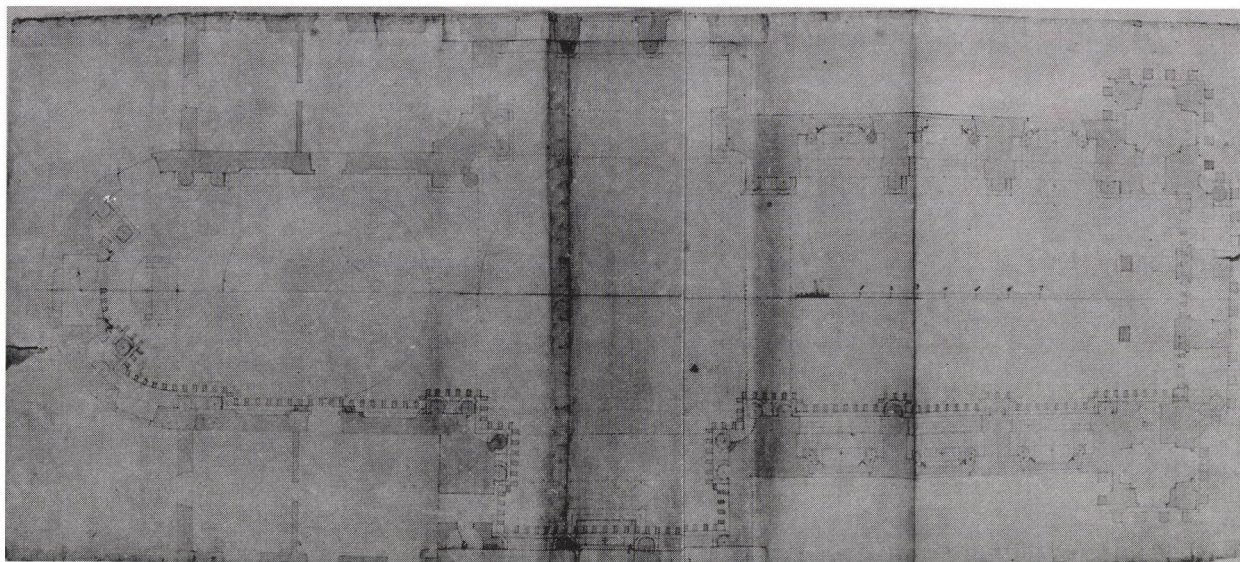
6. A püspöki palota metszetszobájának keleti falbeosztása



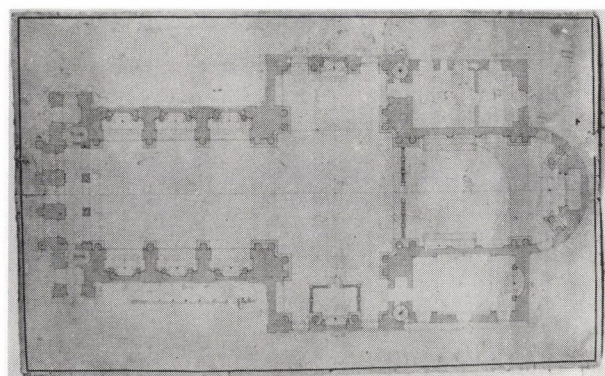
7. A püspöki palota metszetszobájának déli falbeosztása

9. A székesegyház vázlatos helyszínrajza, 1781 vagy 1791.

Toll, 41 × 32,5 cm. Gyűrött, sérült. Jelzés nélkül. Alul méretbeosztás, a vázlatosan jelzett épületek elnevezése fel van tüntetve. Balra alul: „Residentz”, felette: „Maur neben der alten Kirchen”, a székesegyház rajzában: „Neue



10. A székesegyház régebbi terve, alaprajz 1789-ből (fotomontázs)



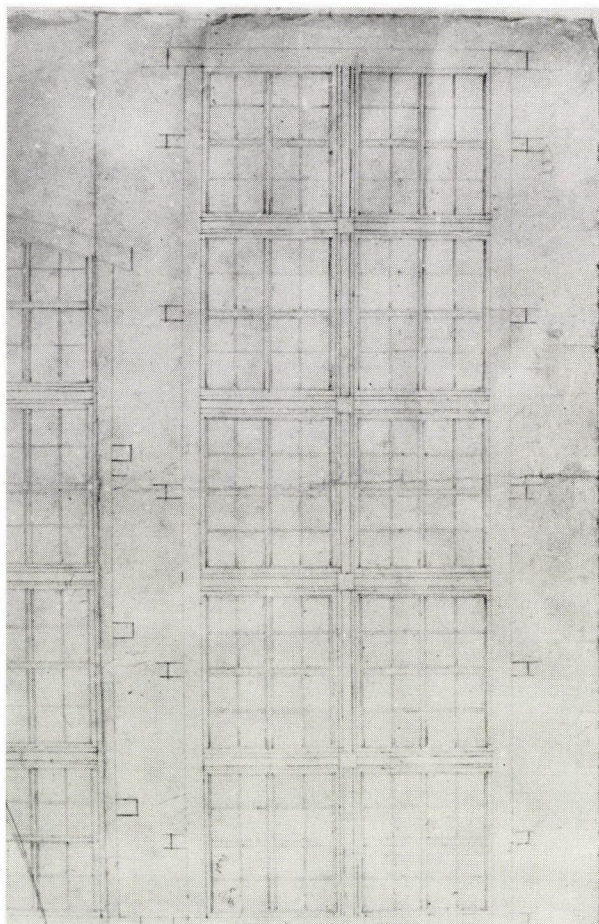
11. A székesegyház alaprajza, 1791

A terv a megvalósított épület latinkereszt formájú alaprajzát mutatja. A széles főhajó és a nagy tömegű kereszthajó metszéspontjában a hatalmas kupolás négyezet, a megnyújtott szentély kisebb kupolája, két oldalán a kanonoki stallumok, balra a plébániai és a káptalani sekrestye, jobbra a Szent Mihály-kápolna. A három lépcsőfokkal megemelt, nyugaton félköríves apszissal záródó szentély leghangsúlyosabb része az architektonikus keretbe beépülő, oszlop-párokkal közrefogott főoltár, amelyet a Vizitáció tiszteletére állítottak.

A kereszthajó déli oldalán oldalbejárat, itt áll a Szt. Quirinus-oltár, az északi oldalán a Szt. Márton-oltár. A főhajó két oldalán három-három mellékkápolna sorakozik, a déli oldalon Szent Sebestyén, Szent Péter és a Szent Család tiszteletére, az északon Nepomuki Szent János, Szent István és Keresztelő Szent János tiszteletére.[12]

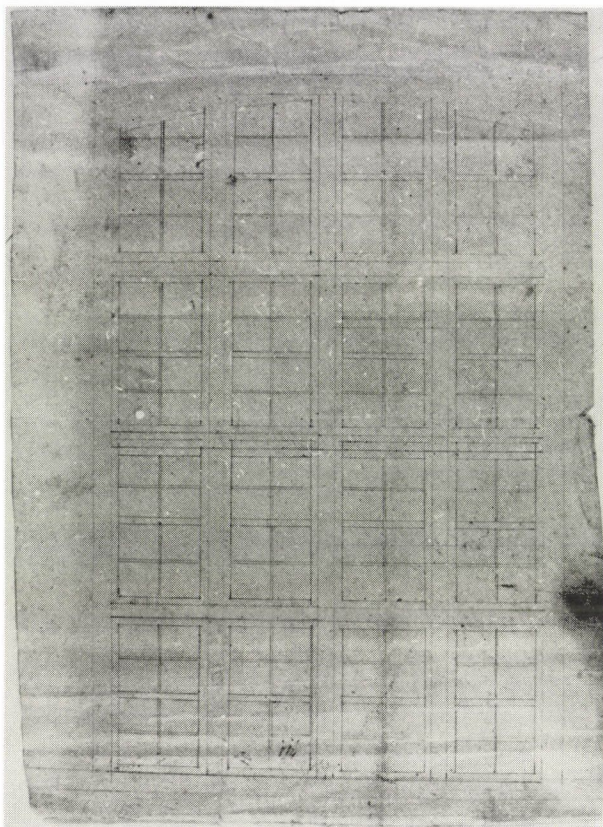
A gazdagon tagolt, erőteljesen kiülő koronázópárkányt magas lábazon álló hatalmas korinthuszi oszlopok hordozzák, amelyek a kereszthajóban és a szentélyben párosával állnak. A homlokzat két karcsú tornya fogja közre a három kapunyílással tagolt, lépcsőkkel megemelt bejáratot. A bejárat előcsarnok két pillére tartja az orgonakarzatot.

A székesegyház többi terve (hosszmetszet, keresztmetszet, homlokzat, a toronysisak és más építészeti részletek)



12. A székesegyház ablakainak rajza

nincsenek meg.[13] Két eredeti tervrajzot N III. B. és N IV. jelzéssel az egyházmegyei könyvtárban őriztek, s egy feljegyzés szerint 1972-ben az akkori püspöknek, Fábian Árpádnak átadták. Azóta nyomtalanul eltűntek.



13. A székesegyház ablakának rajza

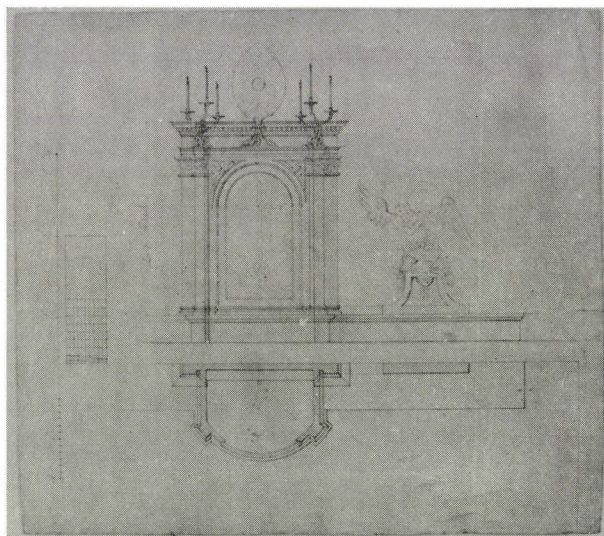
12. A székesegyház ablakainak rajza.
Ceruza, 36×35 cm. Felirata: „De fenestris Ecclie in 4 frustris”.

A rajzon két ablak beosztása látható, a falba beépített gerendavégződésekkal. Az egyik lapos kosárvíves lezárású, 3×4 táblára osztott, a másik keskeny, hosszú, egyenes záródású, 2×5 táblával. A székesegyház jelenlegi ablakai között hasonló formájút igen, de azonos beosztását nem találtunk.

13. A székesegyház ablakának rajza.
Ceruza, 21×30 cm. Jelzés nélkül. Lapos kosárvíves lezárású, 4×4 táblára osztott ablak.

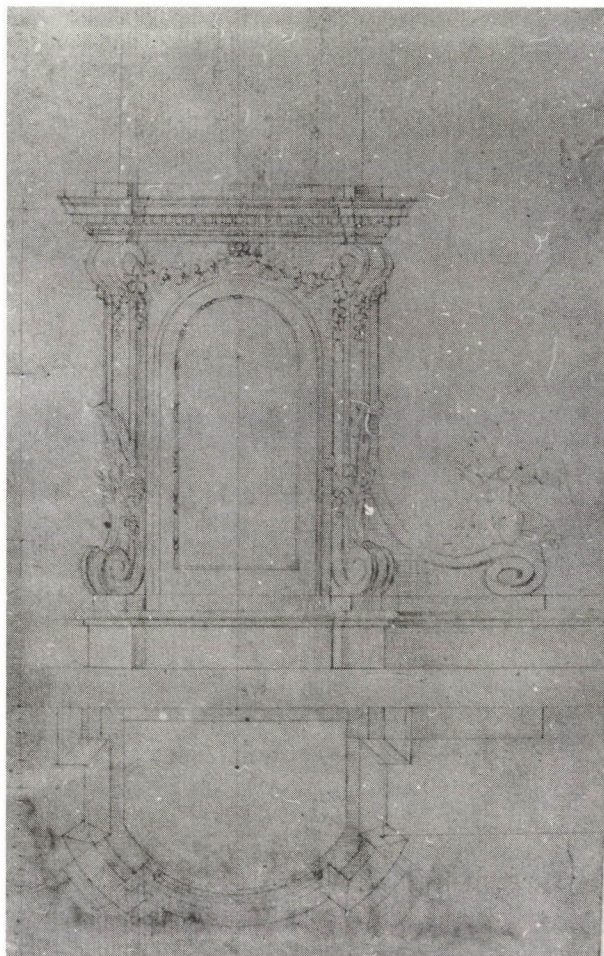
14. A Szent Mihály-kápolna tabernákulum-terve 1792.
Ceruza, halványan látható. Mérete: $21,5 \times 24,5$ cm. A hátoldalán felirat: „Tabernakul ad S. Michael in 3 frustris”. Balra méretbeosztás. A tabernákulum szembenézeti rajza és alaprajzi vetülete, jobbra az oltárasztalon talpazaton adoráló angyalfigura. A tabernákulum ajtósíkjá kidomborodik, két lapos kompozit pillér keretezi. Hasonló pillérek állnak a szekrény hátfalán. Tagolt, kettőzött koronázópárkány, amelyet két háromkarú gyertyatartó díszít, középen sugarkoszorús szentségtartó.

15. Tabernákulum-terv 1792.
Ceruza, halványan látható. Mérete: $12,5 \times 23,5$ cm. A hátoldalán későbbi felirat: „Szt. Mihály kápolna oltára 1927 ben eszerint készült”. A tabernákulum szembenézeti rajza és alaprajzi vetülete. Az előredomborodó ajtót két pillér keretezi, amely alsó és felső része volutákba csavarodik, törzsét akantuszlevelek díszítik. Az ajtó fölött virágfüzér és erősen kiugró fogazott párkány. Jobbra térdelő, adoráló angyalfigura.[14]

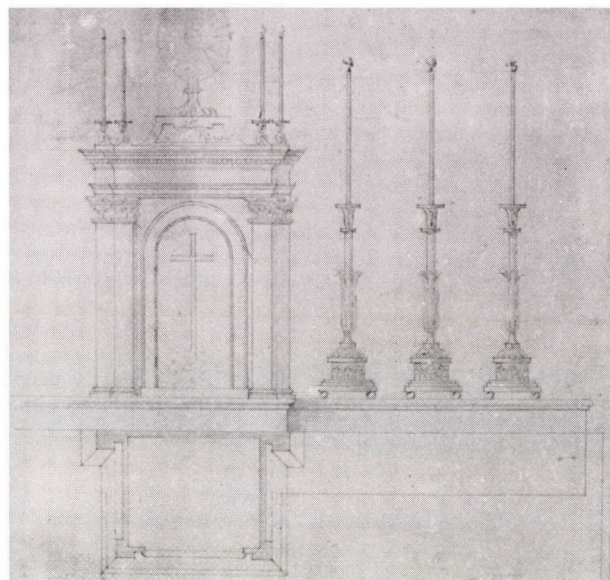


14. A székesegyház Szent-Mihály-kápolnájának tabernákulum-terve, 1792

16. Tabernákulum-terv, 1792.
Ceruza, halványan látható. Mérete: $21,5 \times 20$ cm. Jelzés nélkül.



15. Tabernákulum-terv, 1792



16. Tabernákulum-terv, 1792

A tabernákulum szembenézeti rajza és alaprajzi vetülete. Lapos pillérekkel közrefogott ajtó, kettőzött koronázópárkány, rajta két-két gyertyatartó, és emelvényen szentségmutató. Jobbra az oltárasztalon három díszes, nagyméretű gyertyatartó.

A székesegyházban jelenleg nincs ilyen tabernákulum.[15]

Brenner közöl még egy Hefelétől származó tollrajzot, amely egy nyugat-magyarországi parasztház homlokzatát mutatja. A levéltárban ez a rajz nem került elő.[16]

P. S. A levéltár 1992. évi rendezésekor rábukkantunk még két tervrajzra. Ezek az alábbiak:

A püspöki palota II. terve, földszint, 1779.

Rózsaszínnel színezett tollrajz, 51 × 71,6 cm. Jelzés jobbra lent: Melchior Hefe Architekt 1779. Szakadt, új vászonra húzva, méretbeosztással, a helyiségek funkciója beírva.

A püspöki palota II. terve, első emelet, 1779.

Rózsaszínnel színezett tollrajz, 50,8 × 71,8 cm. Jelzés nélkül. Szakadt, új vászonra húzva. A helyiségek funkciója beírva.

Zsámbéky Monika

JEGYZETEK

1 A Hefelével foglalkozó régebbi művészettörténeti szakirodalom legteljesebb áttekintését *Mojzer Miklós* adta meg: *Werke deutsche Künstler in Ungarn I. Teil. Architektur. Studien zur deutschen Kunstgeschichte* Bd. 329. Baden-Baden/Strasbourg 1962. Munkásságának monografikus feldolgozását *Kemény Lajos* írta meg: Hefe Menyhért 1716–1798. Pozsony 1915, amelynek több hibás adata pontosításra szorul. Későbbi összefoglaló tanulmány Brenner Vilmosé: *Wilhelm Brenner: Melchior Hefe, ein unvergessener österreichischer Architekt (1716–1794). Alte und moderne Kunst* 1966 (Hf. 88), 19–25. A sonntagsbergi templom főoltáráról és a kegykép keretéről, amelynek tervét és modelljét egyaránt Hefe készítette, *Franz Windisch-Graetz* írt tanulmányt: *Das Modell für den Silberrahmen des Gnadenbildes von Sonntagsberg. Alte und moderne Kunst* 1968 (Hf. 97), 30 skk. Hefebibliográfiát készített *Dobri Mária*: Hefe Menyhért. Vasi életrajzi bibliográfiák XXVI. Szombathely 1990. Újabbban *Kelényi György* foglalkozik Hefe munkásságának átfogó értékelésével: Adatok a pozsonyi primási palota tervezés- és építéstörténetéhez. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 5. Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára. Budapest 1991, 233–236; *Die Gelegenheitsbauten von M. Hefe AHA* 34. (1989) 211. skk. Itt köszönöm meg Kelényi Györgynek, hogy kéziratban levő munkáit megtekinthettem.

2 *Kapossy János*: A szombathelyi székesegyház és mennyezetképei. Budapest 1922, *Géfin Gy.*: Szombathely régi látképei. Vasi Szemle IV. 1937, 281–294, *Uő*: Szombathely vára. Dunántúli Szemle VIII. 1941, 22–32, 177–189. *Ifj. Hell Géza*: Szily püspök korának alkotásai. Magyar Építőművészet 1943. szept., 207–211. Géfin precíz levéltári beosztása, amelyre utal valamennyi tanulmányában, ma már a múlté, a tervek jelenleg rendezetlenül hevernek a polcokon.

3 *Kapossy i. m.* (1922.) 7–8.

4 *Kelényi György*: Adatok a pozsonyi primási palota tervezés- és építéstörténetéhez. I. m. 235.

5 *Ifj. Hell G. i. m.* 208.

6 *Említi Kapossy i. m.* 7.

7 A vártemplomot leírja *Géfin Gy.*: Szombathely legrégebbi látképe. Vasi Szemle III. 1936, 14, a rajzot idézi *Kapossy i. m.* 8, és *Géfin*: Szombathely vára. Dunántúli Szemle VIII. 1941, 177, de rajzát nem közli.

8 *Canonica Visitatio Capituli* 1781. 6. Szombathelyi Püspöki Levéltár IV. szekrény B/1.

9 Idézi *Kapossy* 1922, 8, 10, *Géfin*, Vasi Szemle 1937, 286, *uő*: Dunántúli Szemle 1941, 181. képpel.

10 Idézi *Kapossy i. m.* 9.

11 Közli *Kapossy i. m.* 5. tábla, *Géfin Gyula*: A szombathelyi székesegyház. (2. kiad.) Szombathely 1945, 8. kép.

12 Az itt felsorolt oltárok az eredeti beosztást mutatják. Az 1945. évi pusztulás után több oltárkép helyére új került, némelyiknek a témája is változott. Lásd *Géfin Gyula*: A rombadőlt és újjáépülő székesegyház. In: A szombathelyi székesegyház. (2. kiad.) Szombathely 1945; *Sill Ferenc*: A szombathelyi székesegyház újjáépítése 1946–1976. In: A 200 éves szombathelyi egyházmegye emlékkönyve. Szombathely 1977, 127–172.

13 A hosszmetsetet és a keresztmetsetet közli *Kapossy i. m.* 6–8. tábla és *W. Brenner i. m.* 4–6. kép; *Kádár Z.*—*Horváth T. A.*—*Géfin Gy.*: Szombathely, Budapest 1961, 30–31. kép. A toronysisak Hefe-féle rajzát: *Géfin i. m.* (1945) 11. kép, illetve *Kádár—Horváth—Géfin i. m.* 124. kép.

14 A Szent Mihály-kápolna tabernákulumja jelenleg ezzel megegyezik. Nem egészen világos, hogy 1927-ben miért e rajz alapján készült a tabernákulum, hiszen az eredeti felirat szerint a másik, 14. sz. terv rajza mutatja Hefe elképzelését a kápolna oltáráról. Azt nem tudjuk, hogy e rajz szerint el is készült-e a tabernákulum a székesegyház felszentelésekor.

15 A Hefe és Szily közti levelezésből kiderül, hogy a székesegyház főoltárára a tabernákulum rajzát a művész 1792. január 26-án elküldte. A tabernákulum fehér márványból készült, oldalt két angyal díszítette, a tetején kupola az Isten Bárányával. Mellette gyertyatartók állnak. Ez a levélben leírás nem egyezik egyik meglévő rajzzal sem. *Kapossy i. m.* 96.

16 A parasztház rajzát esetleg kapcsolatba hozhatjuk az 1779. január 20-i nagy tűzvészt követő újjáépítéssel. Szily a hajléktalan jobbágyoknak új községet építtetett Újperint néven, amelynek tervezésébe valószínűleg bevonta Hefelét is. *Brenner i. m.* 17. kép.

Itt köszönöm meg dr. Konkoly István megyéspüspöknek, hogy a tervek tanulmányozását és fotózását engedélyezte.

Zu den Vorbereitungen der Zweihundertjahrfeier des Todes des aus Tirol stammenden spätbarocken Baumeisters Melchior Hefele (1716—1794) werden die Zeichnungen der von dem Meister entworfenen Gebäude und Innenräume in Betracht gezogen. Hefele machte Pläne im Auftrage des ersten Bischofs von Szombathely, János Szily für die Erbauung des Bischofspalastes, des Priesterseminars und der Kathedrale zwischen 1777 und 1794, und wurde von mehreren kirchlichen Personen und Bürgern von Szombathely beschäftigt. Die folgenden Pläne werden gezeigt:

1. Der erste Entwurf des Bischofspalastes, Souterrain, 1777.
2. Der erste Entwurf des Bischofspalastes, Erdgeschoß, 1777.
3. Der erste Entwurf des Bischofspalastes, erstes Geschoß, 1777.

Die drei Flügel des Palastes umarmen das Chor der damals noch stehenden Burgkirche, und werden damit mit einer Galerie verbunden. Die Fassade des Palastes hat 5+3+5 Achsen, aber diese Breite wurde beim Bau mit einer Achse beidseitig verkleinert. Ursprünglich war kein Erker auf dem Plan des Mittelrisalits, es wurde später angefügt. Die vier Achsen des Nordflügels wurden im zweiten Weltkrieg vernichtet, so ist heute nur der Südflügel vollständig.

- 4—7. Die vier Wände des Stichenzimmers des Bischofspalastes, Frontalansicht, 1777.

Das Stichenzimmer öffnet sich aus der Vorhalle des Prunksaales in der ersten Etage, Beleuchtung bekommt es durch zwei Fenster im Westen. Die Wände des Zimmers sind mit Bildern mancher von Szily sehr beliebten Altertümer, Gebäude, geschichtlichen und mythologischen Szenen geschmückt, die in die Holztäfelung eingefaßt sind. Die Einrichtung und der Ofen des Saales sind im ursprünglichen Zustand, ihre Bedeutung wird dadurch gesteigert, daß nur wenige spätbarocke-frühklassizistische Denkmäler existieren, wo keine Veränderung zwischen den Plänen des Interieurs und dem heutigen Zustand erfolgte.

8. Längsschnitt und Grundriß der Marien-Burgkirche, 1781.
- Die Kirche stand in der mittelalterlichen Burg von Szombathely, es war ein einschiffiges Gebäude mit stark verlängertem Chor. Das Schiff war mit Seitenkapellen und Sakristeien erweitert, im Westen erhob sich ein Turm, im Osten wurde das Chor durch eine halbrunde Apsis geschlossen.

Die mittelalterliche Burgkirche wurde zur Pfarrkirche von Szombathely im Jahre 1638, das ruinierte Gebäude wurde im Jahre 1665 von dem Bischof von Győr, György Széchényi neu aufgebaut. Der Bischof Ferenc Zichy ließ sie zwischen 1744—47 restaurieren, dann im Jahre 1769 vergrößern. Bischof Szily, seinen früheren Plan, d. h. die Burgkirche vergrößert zu behalten, wegwerfend, ließ die alte Kirche der Stadt zum Trotze im Jahre 1791 wegen der Bauarbeiten der neuen Kathedrale abbrechen.

9. Skizzenhafte Planzeichnung der Kathedrale, 1781 oder 1791.

Die geplante Kathedrale mit den umstehenden Gebäuden: mit dem Bischofspalast, mit den Überresten der alten Burg, mit dem Priesterseminar und der Steinwand zwischen dem Bischofspalast und dem Seminar.

10. Der ältere Plan der Kathedrale, Grundriß, 1789. Dieser Plan weicht in einigen Details von dem späteren ab, sind die Proportionen verschieden.

11. Grundriß der Kathedrale, 1791.

Der Plan zeigt das lateinisch-kreuzförmige Grundriß des wirklichen Gebäudes. Im Schnittpunkt des breiten, beidseitig mit drei Nebenkappen erweiterten Hauptschiffes und des mächtigen Querhauses erhebt sich eine Kuppel über der Vierung. Das verlängerte Chor ist mit Ställen für Domherren umgeben. Auf den beiden Seiten befinden sich die Sakristei und die Sankt-Michaelis-Kapelle. Das ganze Innere ist von dem reich gegliederten Obergesims und von den das Gesims haltenden, auf hohen Sockel gestellten korinthischen Säulenpaaren beherrscht. Die zwei schlanken Türme der Fassade flankieren den mit drei Toröffnungen gegliederten, gestuften Eingang. Die anderen Baupläne der Kathedrale (Längsschnitt, Querschnitt, Fassade, Turmhelm), die von der früheren Fachliteratur bekannt sind, sind verschollen.

12. Die Zeichnung der Fenster der Kathedrale. Zwei große Fenster, das eine ist mit Korbboogen abgeschlossen, 3 × 4 verteilt, das andere ist schmal, lang, gerade abgeschlossen, mit 2 × 5 Tafeln.

13. Die Zeichnung des Fensters der Kathedrale. Fenster, abgeschlossen mit flachem Korbboogen, geteilt in 4 × 4 Tafeln.

14. Plan für das Tabernakel der Sankt-Michaelis-Kapelle. Frontalansicht und Grundrißprojektion des Tabernakels. Zwischen zwei flachen Kompositpfeilern sind eine erhabene Tür, verdoppeltes Obergesims mit zwei dreiarmligen Leuchtern und mit Monstranz. Rechts auf dem Altartisch steht eine adorierende Engelfigur auf einem Sockel.

15. Plan zu einem Tabernakel, 1792.

Frontalansicht und Grundrißprojektion des Tabernakels. Seine erhabene Tür umrahmen zwei Pfeiler, ihre Ober- und Unterteile winden sich in Voluten. Über der Tür sind Girlande und ein stark vorspringendes, verzahntes Gesims. Rechts ist eine knieende, adorierende Engelfigur zu sehen. Das jetzige Tabernakel der Sankt-Michaelis-Kapelle gleicht dieser Zeichnung, das wird auch durch die Inschrift auf dem Rückenteil der Zeichnung bestätigt. (Im Jahre 1927 wurde das Tabernakel nach dieser Zeichnung gefertigt.)

16. Plan zu einem Tabernakel, 1792.

Frontalansicht und Grundrißprojekt eines Tabernakels. Flache Pfeiler umrahmen die Tür, es hat ein verdoppeltes Obergesims, darauf stehen beiderseits 2 Leuchter und die Monstranz. Rechts auf dem Altartisch stehen drei große, verzierte Leuchter.

A BRUNSZVIK CSALÁD MARTONVÁSÁRI ANGOLKERTJÉNEK TÖRTÉNETE A FORRÁSOK TÜKRÉBEN

1815 májusában az angol Richard Bright „két igen kedves napot” töltött Martonvásáron Brunszvik[1] Ferenc grófnál. E látogatásról útinaplójában egyebek mellett a következőket írta:

„Reggel sétát tettem a parkban, amelyet a gróf a kontinensen általában angolnak nevezett stílusban képeztetett ki; ebben a stílusban az a felfogás érvényesül, hogy a művészet nem szoríthatja ki a természetet. Gyönyörű tavaszi reggel volt. Körülöttem minden Angliára emlékeztetett olyannyira, hogy szinte hazámban képzeltem magamat.”[2]

Az angol utazó sorai, amelyek nem kis büszkeséggel tölthették el vendéglátóit, szempontunkból igen értékesek: ezek jelentik az első rövid, s mégis sokatmondó tudósítást a martonvásári Brunszvikok angolkertjéről, amely ma egyike leglátogatottabb kastélyparkjainknak.

A martonvásári parkkal, amelynek leírását Rapaics Rajmund „Magyar kertek” című, 1940-ben megjelent nagy történeti összefoglalójában még hiába keressük, az elmúlt évtizedek során többen foglalkoztak,[3] egy, a tudományos igényesség és alaposág követelményeit kielégítő kerttörténeti szakmunkának azonban ma is híján vagyunk. Ez a hiány azért is szembeötlő, mivel nem akármilyen parkról van szó, hanem arról a helyről, amely egyebek mellett a nagy zeneköltő, Beethoven emlékét őrzi. E hiányosság felismerése adta az ötletet, hogy mint a Brunszvik családdal és Martonvásár 18—19. századi múltjával foglalkozó történet-szaki kutatók a kerttörténeti kutatás vérkeringésébe juttassam azokat a parkkal kapcsolatos forrásadatokat, amelyeket a Brunszvikok családi levéltárainak,[4] Brunszvik Teréz jórészt kiadatlan irathagyatékának,[5] valamint más egykorú dokumentumoknak a tanulmányozása során gyűjtöttem össze.

A Brunszvik család[6] német (braunschweigi) eredetű. Magyar nemeslevele 1598-ban kelt. Elejében Galgócon (ma: Hlohovec, Szlovákia) éltek, s birtokaik főként Nyitra és Pozsony megyében voltak. Legnagyobb birtokszerző akciójuk a Fejér megyei Martonvásárhoz fűződik, amellyel a család négy nemzedéken át, 1758-tól 1893-ig maradt kapcsolatban.[7] Az első nemzedék képviselője idősebb Brunszvik Antal (1709—1780), a család tekintélyének a megalapozója, akinek fényes közhivatalnoki pályája egészen a főispánságig ívelt. Hűséges szolgálatait Mária Terézia 1775-ben grófi ranggal jutalmazta. Tizenkét évi huzavona árán, felesége mosoni birtokát a kincstárnak átengedve sikerült megszereznie Martonvásárt, amelyet mint bérlo 1758 óta a kezén tartott.

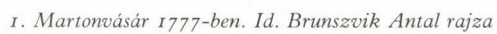
Elhunytá után a birtok nagyobbik fiáé, Antalé lesz. Ifjabb Brunszvik Antal (1746—1793) szintén az államhivatalnoki pályát választja, amelyen az apjához hasonló sikereket ér el. Halálakor fia, Ferenc még csak 16 éves, így a gazdaságot és a parképítést is átmenetileg özvegye, báró Seeberg Anna (1752—1830) irányítja. Brunszvik Ferenc

(1777—1849) nem követte elődeit az államhivatalnoki pályán, gazdálkodásával azonban nevet vívott ki magának, s Martonvásárt a reformkorban a legjelesebb mintauradalmak (Ercsi, Alcsút stb.) sorában emlegették. Emellett kiváló muzsikusként, Beethoven barátja, aki a kamarazenei életben szaktekintélynek örvendett.[8] Az ő nővére volt Teréz (1775—1861), a kisdudóvász ügyének apostola, az első hazai óvodák megalapítója — naplói a park történetének értékes forrásai.[9] Szólnunk kell Brunszvik Ferenc feleségéről, a kiváló műkedvelő zongorista Justh Szidóniáról (1800—1865) is, aki férje halála után kiskorú fiuk helyett igazgatta az uradalmat, s így másfél évtizeden át hatással volt az angolkert sorsának alakulására.

Brunszvik Géza (1834—1899), a család Martonvásárt birtokló negyedik, s egyben utolsó tagja az 1860-as évek derekán veszi át az uradalmat, amely mintagazdaság-színvonalát mindvégig megtartja.[10] Mindettől függetlenül Géza gróf az elődök eredményeinek jobbára már csak haszonélvezője. Miután gyermekeit sorra eltemette, 1893-ban eladja martonvásári birtokát József főhercegnek.

1758-ban, amikor idősebb Brunszvik Antal Martonvásárt bérbe vette, már 13 éve Pesten dolgozott a kúriánál mint ítélmester. Igen valószínű tehát, hogy amikor bejelentette igényét a Budától alig 30 kilométerre fekvő birtokra, akkor annak adottságait lakhely kialakítás szempontjából is mérélegre tette. Annál is inkább, mivel ehhez bizonyos feltételek itt már adóttak voltak: a korábbi birtokos, Beniczky Sándor nemesi kúriája a majorság központjában, amelyhez a gazdasági építményeken kívül fatornyos kápolna, két kert és halastó is tartozott. Idősebb Brunszvik Antal azonban szolgálata 1762-ben végleg messze sodorta Pesttől, így az ő életében a birtok nem lett a család rezidenciális helye. Mindettől függetlenül Martonvásár igen sokat köszönhetett neki: a török félhold uralma alatt elpusztult falu újratelepítését és annak küzdelemnek a megindítását, amelynek eredményeként az elvadult, mocsaras határ képe ismét kultúrtáj-formát öltött. A török idők folyamánya volt az is, hogy a 7500 holdas pusztán nemcsak hogy erdő nem volt, de még magányos fa is alig. Itt tehát ugyanúgy, mint az Alföld legnagyobb részén „nem erdőtlenségről”, hanem „kimondottan fátlanságról” lehetett beszélni.[11] Brunszvik Teréz mindig büszkeséggel emlegette, hogy a mocsaras és kopár pusztát családja tette „paradicsommá”. Kertjük-ről szólva pedig újból és újból hangsúlyozza, hogy az „három generáció alatt teremtvé”, azaz „három nemzedék fáradozásának eredményeképpen” alakult „remek” parkká.[12] A „kertépítők” közé számította tehát nagyapját is, aki a fatelepítés terén valóban úttörő munkát végzett. Martonvásári ténykedésének első évtizedéből nagyobb arányú gyümölcs-, fűz- és hársfatelepítésről tudunk.[13] 1777-ben készült kis térképvázlata (1. kép) a tó déli partján és a szigeten a fákat is feltünteti.[14] Ezek később minden bizonnyal részei lettek az épített kertnek. Brunszvik Teréz a

Scopoli in Gallia
delinca 26 febr 1779.



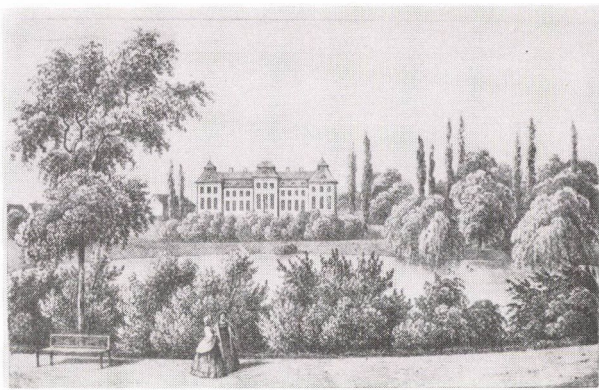
park „öreg, magas” jegenyéről jegyzi meg, hogy azokat még nagyapja ültette.[15] Idősebb Brunszvik Antal azonban mégsem itt, hanem régebbi birtokán, a Nagyszombat melletti Alsókorompán (ma: Dolná Krupa, Szlovákia) élte ki kertépítő ambícióit. Pálffy János gróf (álnevén: Rotenstein) ír a korompai „szép kastélyt” övező „kedves kertet” „ahol a narancsházban 30 kávéfa van, köztük nyolc fa négy sing magas és sok gyümölcsöt hord”. [16]

Martonvásáron az erdőtelepítés a birtokszerző halála után új lendületet vett. E munka azonban kudarcoktól sem volt mentes. Ifjabb Brunszvik Antal 1783. április 29-én Pozsonyban kelt és Martonvásáron tartózkodó feleségéhez címzett levelében nehezen tud napirendre térni afelett, hogy hanyagság következtében „oly sok nagy és kicsi fa . . . tönkrement”. Említi, hogy az erdőtelepítésben is jártas máramarosi bányamester hazafelé menet útba ejti majd a birtokot, s az ottani állapotok ismeretében fog nekik tanácsokat adni.[17]

Ekkor Martonvásárt még Pozsonyból igazgatják. II. József azonban a következő évben Budára helyezi a kamarát és a helytartótanácsot, s ez az intézkedés a hivatalnok-családok, köztük Brunszvik kamarai tanácsos családjának a költözését is maga után vonja. 1784 őszén házat vesznek a várban, a közeli Martonvásárt pedig, amely közbenjárásukra elnyeri a mezővárosi rangot (1789), vidéki rezidenciájukká teszik. A Beniczky-féle kúria átépítésével és kibővítésével Tallherr József tervei szerint 1784—1785-ben megépül az egyelőre még földszintes kastély. Barokk stílusú ugyanúgy, mint a tíz évvel korábban emelt, Jung József-tervezte katolikus templom, amellyel egy épületegyüttest képez.[18]

A kastély elé deszkakerítés („cinctura ante castellum”) készült, amelyet az asztalos még le is festett.[19] A kastélyépítés menetéről férjét tájékoztató grófné egyik levelében ír az épület „kert felőli” főfaláról („Haupt Mauer . . . auf der Seiten des Gartens”), az „udvari” szobákról („die Zimmer in den Hof”), s említ egy, az „udvarból az oratóriumba” (!) vezető ajtót („die Thür von Hof in das Oratorium”) és egy „kertbe nyíló” bejáratot („einen Eingang in den Garten”) is.[20] E levél alapján nehéz lenne eldönteni, hol volt a kert, hol az udvar, s hogy az említett „kastély előtti” kerítés melyiket is vette körül. Egy azonban bizonyos: már ekkor volt valamilyen kert az épület mellett. Brunszvikné 1785. május 2-án meséli férjének, hogy a négy gesztenyefát a kertben („im Garten”) elültette.[21] Más leveleiben pl. „a csatorna két partján” álló fákról ír és tölgyes telepítéséről, megint másutt selyemhernyók részére ültetett szederfákról,[22] itt azonban kifejezetten *kerti* fatelepítésről van szó. A fenti levél tehát immár a kertépítés egy kezdeti mozzanatát dokumentálja.

Felmerül a kérdés: milyen stílusú volt a kert ekkor? Francia barokk, avagy kialakításában kezdettől fogva az angolkert építésének szabályai érvényesültek? A családdal és a hellyel kapcsolatos ismereteink birtokában ez utóbbi feltevést tartjuk valószínűnek. Ifjabb Brunszvik Antal ugyanis már a felvilágosodás korának gyermeke volt. II. József odaadó híve, aki Benjamin Franklinért és a felvilágosodás szabadságeszményeiért rajongott. És amint azt ránk maradt könyvei is mutatják, a görög-római klasszikusok mellett szívesen olvasta pl. Rousseau műveit, amelyekből — mint köztudott — az egyszerű természeti állapot, a vadon kert szépségeinek dicsérete áradt.[23] Hozzá tehát inkább közel állt a természetesség elvét valló, merev szabályoktól mentes, az egyéni ízlésnek és fantáziának teret adó, új kertépítészeti stílus, mint a díszlet jellegű, merev építészeti szabályokhoz kötött franciakert. Az alsókorompai csa-



2. A martonvásári park és kastély. Würbs litográfiája Louise Kotz rajza után, 1850 körül

ládi könyvtárban megvolt Hirschfeld *Theorie der Gartenkunst* című, igen népszerű munkája,[24] s ha máshonnan nem, hát ebből ifjabb Brunszvik Antalnak ismernie kellett az angol kertművészeti stílust, amely ekkoriban már Magyarországon is követőkre talált. Brunszvik gróf — ez idő szerint: helytartósági tanácsos — ismeretségben állt a parképítés terén jeleskedő családok szinte mindegyikével: az Esterházyakkal, Csákyakkal, Prónayakkal stb. Martonvásári tisztartójának, Simoncsics Józsefnek is számos uradalommal volt kapcsolata. Leveleiben Tordas, Vereb, Nagytény, Lovasberény stb. mellett többször említi Csákvárt[25], ahol az ország egyik legelső angolkertje létesült az 1783-at követő évtizedben. Lehetetlennek tartjuk, hogy a csákvári példa Brunszvikéra ne hatott volna. És még egy dolog: ifjabb Brunszvik Antal kifejezetten híve volt az újításoknak. Egy II. Józsefhez írt kérvényében maga említi, hogy — „mint ismeretes” — sokat fáradozik Martonvásáron a szántóföld jobb megművelése, az ugarföldek hasznosítása, új gazdálkodási ágazatok (selyemhernyótenyésztés, a spanyol birkák tenyésztése) meghonosítása és a gabonanyomtatás csépléssel történő felváltása érdekében.[26] Nagyon valószínű tehát, hogy Brunszvik gróf, aki büszke volt haladó voltára, kertjének kialakításánál is az új mellett döntött.

Zádor Anna, az angolkert hazai történetének legkiválóbb ismerője szerint a 18. század utolsó 20—30 éve az átmenet időszaka a kertművészetben.[27] Ekkor a franciakertek legtöbbje „átformálódik . . . angolkertté, vagy legalább egy ilyen stílusban tervezett résszel egészül ki”,[28] az új parkok pedig bizonyos barokk elemekhez még kötődve ugyan, de már szinte kivétel nélkül az angol kertépítészeti stílus jegyében születnek. A kert fokozatosan „tájréssletté” alakul kanyargós ösvényekkel, tágas pázsitokkal, festői elrendezett fa- és bokorcsoportokkal, hangulati hatásra törekvő különböző (idilli, melankolikus stb.) kerti részletekkel. Ez a szentimentalizmustól átítatott átmeneti stílus különösen ifjabb Brunszvik Antal leányaihoz állt közel, akik közül Teréz, mint majd látni fogjuk, nemcsak csodálója, hanem bizonyos részleteiben alakítója is volt a parknak.

A rendelkezésünkre álló források alapján úgy tűnik, a martonvásári angolkert lassan, Brunszvikék anyagi lehetőségeinek függvényében lépésről lépésre alakult ki: először a kastély melletti díszkert és a sziget, majd az épület és a tő közötti térség és így tovább. Erre a fokozatos kiépítésre az angolkert különösen alkalmas, hiszen egyik alapvonása, hogy „befejezés és kerítés nélkül” szinte észrevétlenül olvad bele az „épített kerten” túli szabad természetbe.[29]



3. Parkrészlet, 19. század második fele. Ismeretlen műkedvelő festő akvarellje a martonvásári Horn család hagyatékában

Az 1780–1790-es években az uradalom egyetlen kerétszrt alkalmazott, aki a konyhakerti növények (zöldség, spárga, articsóka stb.) termesztése mellett a fák törzsét féregtelenítette, a szederfákat metszette, elültette a rábizott növényeket, ezen túlmenően azonban aligha volt hatással a parkra.[30] A nagyobb kertépítési munkálatokat férje hivatali elfoglaltságai, majd korai halála miatt Brunszvikné irányította, amin nem csodálkozhatunk, hiszen — mint Teréz meséli —, az 1790-es években még a birtok északi részén terjengő mocsár lecsapolását is ő hajtotta végre „mérnökök segítségével nélkül”. [31] A martonvásári park első huszonöt évében tehát igazán nagyszabású kertépítésről nem beszélhetünk, s talán az akkori kert kevésbé látványos volta az oka, hogy Vályi András még 1799-ben sem tesz említést róla.[32]

Ebben az állapotában látta a parkot Ludwig van Beethoven, aki 1799-ben ismerkedett meg a Brunszvik családdal.[33] Ferenc grófot, akinek az op. 57. Appassionata-szonátát ajánlotta, leveleiben barátjának, sőt testvérének nevezte. S ha a „Halhatatlan Kedves” kilétét teljes bizonyossággal még ma sem tudjuk, 14 levél tanúsítja, hogy a zeneköltő Ferenc és Teréz húgához, Jozefinhez milyen szoros szálak fűzték.[34] Brunszvikékat Beethoven Martonvásáron is felkereste. Látogatásai pontos időpontját nem ismerjük, az azonban tény, hogy a vonatkozó irodalomban felmerült, s leginkább valószínűsíthető dátumok legtöbbje (1800, 1803, 1806, 1809) a martonvásári angolkert történetének első időszakára esik.[35] S hogy a park már ekkor is „gyönyörű” volt, azt a csapataival Martonvásáron átvonuló orosz tisz, Bronevskij 1810-ben kelt feljegyzéséből tudjuk.[36]

★

Mint ismeretes, az angolkert legkedveltebb fái a tölgy, a vadgesztenye, a jegenye, a hárs, az akác és a szomorúfűz voltak. Ezek közül az első négyről Brunszvikék és a tisztartó leveleiben és Teréz naplóiban történik említés.[37] Fűzfát időről időre szintén telepítenek, az azonban nem derül ki, hogy a szomorúfűz Martonvásáron mikor jelent meg. Az akác esetében hasonló a helyzet. A bokrok közül manduláról, mogyoróról és bodzáról tudunk.[38] A fatelepítés folyamatos voltára utal, hogy a tisztartó újból és újból facseteteket kér, illetve próbál beszerezni. 1791. januári leveleiben például biztatja urát, beszéljen Rudnyánszky báróval, hogy az ő „Tétény melletti szigetükön” megkaphassák a keresett fákat. „A mai napon küldtem el egy erdőőrt Csákvárra, nem tudom, milyen jelenitenivalóval tér vissza” — írja szintén a csetetefákra vonatkozólag.[39] Brunszvik Antal, aki a helytartótanács tanulmányi bizottságában is tevékenykedett, hivatalból kapcsolatban állt a pesti egyetemi botanikus kerttel, így nem elképzelhetetlen, hogy Winterl Jakab jóvoltából növényritkaságokra is szert tett.[40]

Az angolkertben a víz igen fontos szerepet játszik. Az 1777-ben készült martonvásári térképvázlaton látható az ún. „öreg” tó. Két évtizeddel később a birtok északi részén a mocsárlecsapolás kapcsán egy második halastavat is kialakítottak. Ez volt a „Malomtó”, amely mellett megépült a második (felső) vízialom.[41] Brunszvikék leveleiben egy feltehetően kicsi teknősbéka-tóról is szó van, amelyet védettebb részre (az „új erdőbe”) kívánnak áthelyezni, hogy így akadályozzák meg az állatok ellopását.[42]

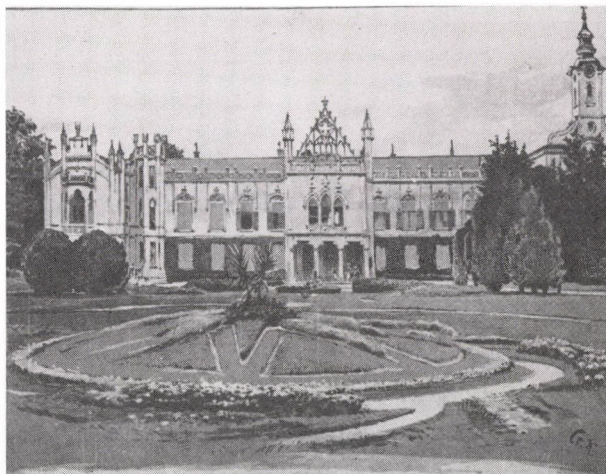
A magyarországi angolkert első, 1800-ig terjedő időszakát a különféle országok és korok művészi stílusait megjelenítő kerti építmények (kínai teaházak, antik templomok,

piramisok, török házak stb.) felállítása jellemzi. Martonvásáron ilyenekről keveset tudunk. A tisztartó leveleiben szerepel ugyan egy pihenőhelyféle (reclinatorium), amelyhez nádra és deszkára lenne szükség, ennél többet azonban Simoncsics nem árul el az építményről.[43] Volt viszont a parknak két másik sajátos „objektuma”, amelyről említést kell tennünk. Ezek egyike volt Brunsvik Terézék Platonihlette „hársfakörönd-köztársasága”; ebbe martonvásári látogatása idején Beethoven is „felvételt nyert”. „Egy kerek térséget magas, nemes hársfákkal ültettünk be; minden fa egy-egy tagnak nevét viselte, és ha egyik-másik nagy fájaldunkra távol is volt, mégis beszélgethettünk e jelképekkel, örömet s okulást merítve szavaikból...” — írja Teréz emlékirataiban.[44] E Beethoven-vonatkozása révén a martonvásári hársfakörönd egyedülállónak számít kerttörténetünkben.[45]

Az érzelmi-hangulati hatásokra törekvő szentimentális kert a sírhantokat, síremlékeket, és az élők és holtak tiszteltére egyaránt emelt emlékoszlopokat igen kedvelte. Brunsvik Teréz maga mondja el, hogyan állított korán elhunyt, szeretett apjának ilyen emléket a parkban: „Volt a kerten belül egy kertecském, ahol sírdombot hányattam, s vésett vörös márványból piramist (Pyramide) állíttattam ezzel az egyszerű felirattal: A legjobb atyának, lánya Terézia ... E zöld halmon órák hosszat üldögéltem, csendes álmokat szőve, s ezen a helyen szenteltem fel magam ünnepélyesen az Igazság papnőjévé, s határoztam el, hogy nem megyek férjhez.”[46] Teréz ezt az „Igazság Oltárának” nevezett piramist nagy becsben tartotta, s valószínűleg Beethovennek is megmutatta, kinek hasonló emlékművet ígérhetett. Erre enged következtetni a zeneköltő 1807. május 11-én Brunsvik Ferenchez címzett levele, amelyben — miután elmesélte, hogy művei kiadására milyen előnyös szerződést kötött —, azt írja: „Csókold meg Teréz nővéredet, mondd meg neki, félek, hogy naggyá leszek anélkül, hogy ehhez ő egy emlékművel hozzájárulna.”[47] Beethoven az emlékművel (Denkmal) véleményünk szerint Teréz piramisára célzott, amelyet minden valószínűség szerint előző év augusztusában látott a martonvásári kertben. E sajátos, s mindmáig fennmaradt parkobjektum, amely ma a helyi múzeumban látható, véleményünk szerint Beethoven martonvásári látogatásának közvetett tárgyi bizonyítéka.[48]

Az 1800-as évek első évtizedének végén a martonvásári park történetének első időszaka lezárul. Ekkor már Brunsvik Ferenc áll a birtok élén, aki azonnal megkezdte az uradalom korszerűsítését. Korábbi angliai és franciaországi tanulmányútjának tapasztalatai mellett Lilien báró példája ösztönzi, aki 1795 után a közeli Ercsiben létrehozta hazánk első kapitalista jellegű mezőgazdasági nagyüzemét.[49] A jöszágrendezés jegyében Martonvásáron Demkovics Elek pozsonyi mérnök tervei alapján nagyszabású vízrendezés és ármentesítés kezdődik. Demkovics új csatornákat ását, új gátakat építtet, és tervbe veszi az „alsó” tó mélyítését, iszaptól és nádféléktől való megtisztítását, a sziget megemelését és a tópart megerősítését stb.[50]

Ezzel egyidejűleg Brunsvik Ferenc kifejezetten a park felújítására vonatkozó lépéseket is tesz. Nagybatya, Brunsvik József alsókorompai kertészének, Anton Wyndernek a segítségét kéri, szerezzon neki egy megfelelő kertészt, s hogy készítsen tervet a martonvásári park átalakítására. 1809. február 10-én kelt levelében Wynder egy bizonyos Derbohlau nevű kertészt ajánl a gróf figyelmébe. Ezzel egyidejűleg küldi a kért tervet. Sajnos, Wynder rajza a Brunsvik-levéltárban nincs meg, így csupán a levél alapján alkothatunk fogalmat róla. Wynder azt írja például,

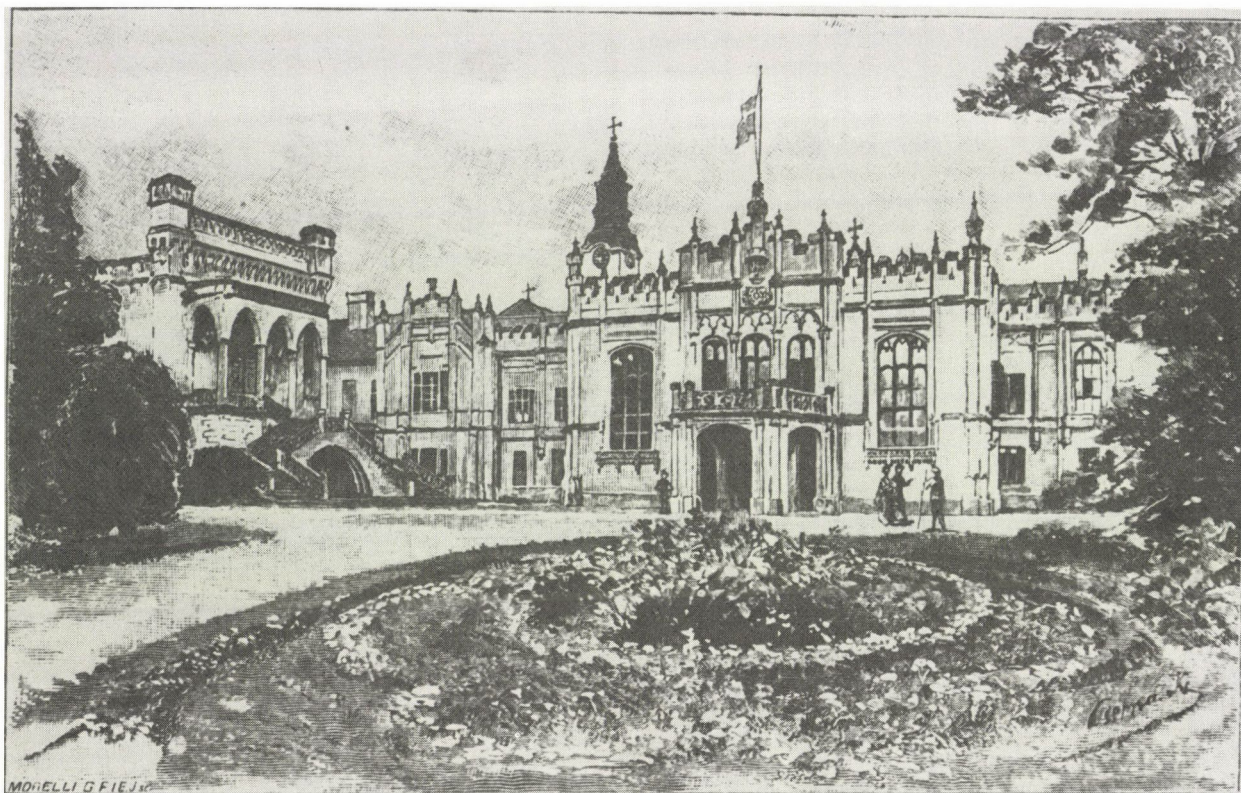


4. A martonvásári kastély főhomlokzata a kert részletével. Cserna Károly rajza, 1895

hogy bizonyos félkörrel jelölt helyre „etwas Unterirdisches”, azaz valami föld alatti építményt, barlangot tervezett, a vidék legmagasabb pontjára pedig kisebb templomot, amelyből lépcső vezetne az alsó, boltozott helyiségbe, onnan pedig egy másik „Parthie”-ba. „Hogy mindez ott, helyben úgy, amint az a papíron van, kivitelezhető lesz-e, az más kérdés” — írja Wynder a tervvel kapcsolatban, mégis reméli, hogy „kevés földmunkával” „ábrándos” elképzeléseiből valami azért megvalósul.[51] A terv további sorsát nem ismerjük. Martonvásáron ugyanakkor hamarosan kialakul az a kert, amely, mint arról írásunk elején említést tettünk, 1815-ben az angol utazó tetszését is kiérdemli.

A magyarországi angolkert-művészetben az átmenetnek tekintett évtizedek után az 1800-as évek elején új korszak kezdődik. A kertben ezentúl a fáké a vezető szerep, míg „a korábban oly változatos, játékos, de mindig fantázia-szülte kerti épületek és lakok nem fordulnak elő többé ... Az érintetlen és alakítatlan természeti táj szinte észrevétlenül egyesül az angolkerttel, amely tudatosan alakít természetű, valójában azonban épített-ültetett, rajztáblán kialakított természeti összképet”.[52] Ebben a dendrológiaiailag *platánkornak* nevezett időszakban nyeri el a martonvásári angolkert azt a formáját, amely lényegét tekintve azóta is változatlan.

A park tervezőjének kiléte a szakembereket régóta foglalkoztatja. „A gondosan válogatott sokféle fa a vízparton, a szabálytalan partvezetésű meder és az egésznek békés-csendes hangulata gondos és szakértő tervre vall” — írja Zádor Anna.[53] S mivel a másik, az alsókorompai Brunsvik-parkot — amint azt az ottani levéltár ismeretében Jedlicsika Pál már a múlt század végén megállapította[54] —, Heinrich Nebbien tervezte, Zádor Anna szerint elképzelhető, „hogy Martonvásáron is ő dolgozott, noha ennek bizonyítékát — mint 1973-ban írja — még nem sikerült fellelni”.[55] A kérdés megfeszítéséhez Dorothea Nehring kutatásai adtak új támpontot. Nehring 1981-ben közreadta Nebbiennnek a Városliget újjáalakítására vonatkozó tervpályázatát, s könyve bevezetőjében Nebbien magyarországi munkásságának helyszínei közé sorolta Martonvásárt is.[56] Állítását magának Nebbiennnek a szavaira alapozta, aki egy 1821-ben megjelent írásában említi, hogy „Magyarország néhány nemesének”, köztük Brunsvik Ferencnek is segítségére volt birtoka és kertje átalakításában.[57]



A martonvásári kastély.

5. A kastély és a képtár. Cserna Károly rajza az 1890-es évekből

Állításának hitelességét most Brunsvik Teréz szavaival támasztjuk alá, aki évtizedekkel később, 1843. május 22-én írta naplójába: „M. V. [Martonvásár, a szerk.] mint mindig, kitűnő. A park, Nebbien által szépen kigondolva...”[58]

Christian Heinrich Nebbien (1778—1841),[59] akiben immár bizonyítottan a martonvásári angolkert múlt század eleji tervezőjét kell látnunk, egy lübecki német[60] szabómesternek volt a fia. Tizenhat éves korában, tanulmányait megszakítva sorra járta a német mintauradalmakat, majd pedig beutazta Európa számos országát, köztük Angliát, hogy a gyakorlatban sajátítsa el a mezőgazdaság, erdészet és kerttervezés legkorszerűbb módszereit. Nebbien, aki később magát többnyire gazdasági tanácsadónak („Ökonomierat”, „Wirtschaftsrat”) nevezte, Dorothea Nehring szerint valószínűleg 1806-ban érkezett Magyarországra. 1812-től 1818-ig főként Alsókorompán tartózkodott, és irányította Brunsvik József tárnokmester kertjének átalakítását. A munka menetéről megbízóját levélben rendszeresen és részletesen tájékoztatta, s csak sajnálhatjuk, hogy ez a páratlanul érdekes és értékes levelezés mindmáig feldolgozatlan.[61] Nebbien 1816-ra elkészítette a Városligetterv pályázatot, s Alsókorompa urának másik birtokán, Soborsinban (ma: Savirsin, Románia) is megépítette a parkot. Mindezekon kívül dolgozott a Prónayak tóalmási, a Koháry család betléri (ma: Betliar, Szlovákia) kertjén, s még az ország néhány más pontján. 1821-ben azután Magyarországnak búcsút mondott. Később visszatért hazájába, s amint azt több mint egy tucat kiadványa is jelzi, életének utolsó évtizedét szakirodalmi munkásságának szentelte.[62]

A martonvásári uradalom fennmaradt levéltári anyagában egyetlen iratot sikerült találnunk Nebbiennel kapcsolatban. A gazdaság házipénztárának kezelésével megbízott Nagy József jegyzéke ez, amely a különböző személyektől beszedett pénzekről (főként földek után járó bérleti díjakról) készült. Ezen a listán 40 forint 30 krajcárral szerepel egy „D. [Dominus, a szerk.] Nebien [sic!]” is, aki egészen biztosan azonos Heinrich Nebbiennel.[63] Nebbiennek, amint arra Brunsvik Józseffel történt levelezésében maga utal, később Pesten is volt faiskolája,[64] nem tartjuk tehát elképzelhetetlennek, hogy ezt megelőzően ugyanilyen célból a martonvásári uradalomtól bérelt földet. Azt pedig, hogy Martonvásáron már 1815 táján voltak faiskolák, Brunsvik Teréztől tudjuk.[65] A fentiekben említett 1811-es irat tehát még Nebbien Korompára szerződése előtt kelt, s ebből arra következtetnünk, hogy ő Brunsvik Ferencet korábban megismerte, mint Brunsvik Józsefet. Hogy hogyan kerültek egymással kapcsolatba (Lilien báró vagy talán más közös ismerősük révén), erről sajnos, a rendelkezésünkre álló források nem szólnak.

Levelei tanúsága szerint Ferenc grófot és a martonvásári parkot Nebbien egyaránt jól ismerte. Egyik levelében például azt tanácsolja Brunsvik Józsefnek, hogy mandulafák ügyében forduljon unokaöccséhez, akinek Martonvásáron nagyobb készletei vannak.[66] Más alkalommal arról ír, hogy a tóalmási parkból szerzett Brunsvik Ferencnek 5 darab vörös cédrust („Roht Ceder”), amelyet a martonvásári kertben „egy szép szabad helyen” kellene elültetni.[67] Tudott Ferenc gróf Beethovennel való barátságáról is. 1814. március 13-án Brunsvik József közvetítésével kéri meg őt, hogy adja át népdalgyűjtését Beethovennek,

aki tudomása szerint Pesten tartózkodik.[68] Nebbient ugyanis sok egyéb mellett a zene is érdekelt, ami a kertművészet mellett további összekötő kapocs lehetett közte és a kiváló műkedvelő csellista Brunszvik Ferenc között.

Nebbien martonvásári parktervei a család levéltárában nem maradtak fenn. Bizonyos értelemben csalódást okozott az 57. számú jegyzetben közölt „Geist der Landschaft-Bildneri...” című írása is, amelyben Nebbien nem ismerteti a parkot, hanem ennek kapcsán a „tájformálással” kapcsolatos nézeteit fejtegeti. Elképzeléseinek egyik vezérmotívuma az esztétikum és a hasznosság elvének összekapcsolása. „A környék legvarázsosabb képeivé rendezett” facsoportok és ligetek, amellet hogy szépek, szakszerű telepítés mellett ellátják a birtokost a kellő mennyiségű tűzi-, épület- és asztalosipari fával. „A szépen elrendezett vizek” festőiségét az egyértelműen haszonnal járó „mal-mok, nádasok, állatúsztatók és -ítatók, vadkacsavadászat és halászat” csak tovább fokozzák. A megfelelő helyre épített, „egyszerű szépségű” és különféle célt szolgáló majorsági épületek esetében hasonló a helyzet.[69] Ezek az elképzelések tehát Martonvásáron megvalósultak. A gyakorlatias és racionális gondolkodású Brunszvik Ferencre a hasznosság elvének hangsúlyozásával minden bizonnyal lehetett hatni.

Felmerül a kérdés: mikor dolgozott Nebbien a martonvásári parkon? Dorothea Nehring szerint 1821-ben fejezte be itt a munkát.[70] Nebbien azonban csupán azt írja, hogy a gróf „in wenig Jahren”, vagyis néhány év alatt hajtotta végre a jöszágrendezést, amelynek a kertátépítés is részét képezte.[71] Mindez azonban nem közvetlenül 1821 előtt, hanem az 1810-es évek első felében történhetett, hiszen az említett koncepciózus birtokrendezés 1815-ben, Richard Bright ottjártakor már eredményeket tudott felmutatni.[72] Nebbien martonvásári ténykedésének általunk feltételezett idejét látszik alátámasztani az 1811-ből említett pénzbevételei lajstrom is. Semmiképp sem időzött Martonvásáron annyit, mint Alsókorompán, hanem elkészítette a tervetket, amelyek megvalósulását azután időről időre ellenőrizte.

Itt kell szólnunk Brunszvik Teréznek egy érdekes, 1814–1815-re datálható „Schlagwort”-szerű naplóbejegyzéséről, miszerint a magtárdombon („Granarie-Hügel”), ahol ma is látható az 1783-ban elkészült magtár, volt egy „nyolcszögletű ház” („8-togon Haus”), a domb legmagasabb pontján pedig egy kínai gloriette, nyugat, észak és kelet felől fállal övezve. Emögött akácfák és jegenyék következtek. Teréz a továbbiakban dió-, olaj-, mandula- és fügefát, körtefasort és egy sörfőzőt is említ.[73] Csak sajnálhatjuk, hogy feljegyzéséből nem derül ki egyértelműen, hogy a tényleges állapotokat írja-e le, vagy csak egy tervet ismert. Gloriette-ről egyébként az átépítés alatt álló alsókorompai parkban Nebbien is említést tesz.[74]

Heinrich Nebbien művészetét Brunszvik Teréz igen nagyra értékelte. A „szépen kigondolt” martonvásári parkon kívül az alsókorompait is kedvelte, s arról 1819-ben lelkes hangú beszámolót írt.[75] Nála, a nevelés ügyének apostolánál visszhangra találtak Nebbiennnek a felvilágosodás „haza- és emberjavító” eszméiből sarjadt törekvései: a „vaterländische Güterausbildungkunst”, a „Landschaftsbildneri”,[76] amelyek jegyében a követendő példának szánt két Brunszvik-park is megszületett. Brunszvik Teréz 1810 és 1817 között hűgának, Jozefinnek a családjánál élt, s ritkán tartózkodott itthon. A hazajövetelét követő években írt naplóiban azonban többször felbukkan Nebbien neve, jelölve annak, hogy a család és a kerttervező kapcsolata még ekkor is tartott.[77]

Nebbien Magyarországról történt elutazása után a martonvásári angolkert fejlesztése az általa kijelölt úton haladt tovább. 1823 októberében a fiatal Vay Miklós báró (1802–1894), a későbbi politikus átutazóban Martonvásáron járt. Vendéglátói, mint írja, körülvezették „a ház mellett lévő parkban”, és „megmutogatták az egész kert alkatát”. Csak sajnálhatjuk, hogy erről nem jegyzett fel semmit. Ír viszont az „egész jól rendezett külső gazdaságról”, s részletesen elbeszéli, hogyan tisztították meg a tavat „az abban tenyésző nádtól” és a víz felszínén úszó növényektől.[78] Brunszvik Teréznek egy három évvel későbbi levele ugyanakkor a park növénybeszerzési gondjaiból ad ízelítőt: a júdásfákat már megvették, bálványfák ügyében Ferenc a csákvári uradalomhoz fordult, glediciát és hibiszkuszmagot pedig Budáról várnak.[79]

Az 1820-as évek második felében Brunszvik Ferenc átépítette a martonvásári kastélyt. Ekkor történt az emeletráépítés, s ekkor épült a minden valószínűség szerint klasszicista stílusú, különálló képtárépület is, amely a gróf értékes gyűjteményének adott otthont.[80] Ezekből az évekből valók a ma is látható kőpadok, a háromívű kőhid és az a vörös márványból készült kút, amelyről a park egyik legkiebbebb része a *Vöröskúti rét* nevet kapta.

A martonvásári angolkert a reformkorban már széles körben ismert. A botanikus Haberle Károly, aki magától értetődően a parkok növényállományára helyezi a fő hangsúlyt, 1830-ban megjelent könyvében az orszáág legjelentősebbnek ítélt 31 kertje között a martonvásárit a 17. helyen szerepelteti.[81] A parkról ezentúl már az orszáág leírások is szólnak.[82] Útiélményeit összefoglaló háromkötetes könyvében megemlékezik róla Louise Kotz is, aki a martonvásári kastélyt és parkot a Würbs által litografált, ismert rajzon is megörökítette. (2. kép)[83] Ennek az ábrázolásnak van azonban egy „szépséghibája”: vagy emlékezetből, vagy nagyon pontatlan és nagyvonalú vázlat alapján készült, s ezért valóságshűsége eléggé kérdéses. A rajzról ugyanis lemaradt a templomtorony, s ami ennél sokkal lényegesebb, hiányzik róla a kastély tő felőli oldalán lévő, impozáns képtárépület is, amely 1830 körül épült, s így azt a kép készítésének feltételezett időpontjában (a 19. század derekán) Louise Kotznak mindenképpen látnia kellett.[84]

A martonvásári angolkerttel kapcsolatos források között Brunszvik Teréz naplóí sajátos színfoltot jelentenek. Teréz 1833–1840 között jobbára külföldön tartózkodott, utána pedig Pesten telepedett le. Martonvásáron általában évente kétszer időzött, s ilyenkor naplójába szinte mindig feljegyzett valamit a parkról. 1841 májusában például egy nemrég lezajlott vízrendezésre utal: „... a szabályozott tő szép látványt nyújt” — írja, majd megemlíti a vízen úszó három hattyút, s a negyediket, amely törjásokon ül.[85] A következő évben a „legszebb növényekkel virágzón díszített” sziget és a „pompás park” szépsége láttán ujjong, egy sétakocsikázás közben pedig elbűvölik őt „a fenyőerdőcske, az égererdőcske, a szép mély rétek”, amelyeket a szőlőhegy felé menet látott.[86] 1843-ban, egy nyirkos, hűs napon az erdő szélén legelésző állatok vonják magukra a figyelmét. „Reggeli a hársak alatt” — jegyzi fel egy héttel később.[87] E hársfák egyike lehet az a faóriás, amely ma is látható a kastély északi frontjához közel. Négy évvel később a hársak kapcsán írja, hogy azokat negyven éve ő maga ültette.[88] Fel-felkeresi az „Igazság oltárát” is. „A facsoport, amelyet én ültettem, megmaradt...” — örvendezik egyik alkalommal, s azt tervezi, hogy a következő évben rozsaszegéllyel fogja e kedves helyet körülvétni.[89]

„Mennyi érdekesség minden fában és bokorban!” — örvend 1844 őszén Teréz, akinél aligha volt odaadóbb



6. A Vöröskúti rét — parkrésztel. Képeslap a század elejéről

rajongója a parknak. Néhány nappal később írja: „Martonvásáron még sok százezer dísznövény van, körülöttünk pompáznak. A kertművészet és a tájkert művészete (‘Gärtenkunst und Gartenlandschaftskunst’) az, amikor a fák és bokrok festőien vannak elrendezve zöld és harmonikus színekben. A táblák különbözősége . . . elragadtatja az esztétikai érzéket . . . A két nagy víztükör a táj szemei.”[90] Ez a Nebbien-tervezte park véleménye szerint más hazai, sőt külföldi kertekkel szemben is megállja a versenyt. Mint említettük, 1815-ben Richard Brightot Brunszvikék angolkertje hazájára emlékeztette. Kerek negyedszázaddal később Terézt hasonló élmény éri egy London környéki „régí park” láttán, amelyről megállapítja, hogy „pompás, mint M. Vássár [sic!]”.[91] 1848 júniusában Brunszvik Teréz ismét Martonvásáron van. „Szép! Zöld, mint soha és békésen csendes” — írja naplójába.[92] Három hónappal később a szabadságharc első jelentős csatájára a közeli Pákozd-Sukorón kerül sor. Martonvásáron hadikórházat állítanak fel, a kastély pedig a csata után átmenetileg a magyar csapatok főhadiszállása lesz. Később az osztrákok is nem egyszer birtokba veszik.[93]

1849 októberében Brunszvik Ferenc Bécsben meghal. Felesége és gyermekei évekig távol maradnak. 1855 nyarán a nyolcvanéves Teréz ismét Martonvásáron van. Látogatása a búcsú jegyében zajlik. „Talán nem látjuk már egymást, ti kedves ligetek . . . Csak a fákat, a szép vidéket . . . oly nehezen hagyom itt” — írja.[94]

A martonvásári birtokot 1849-től az 1860-as évek elejéig Brunszvik Ferenc özvegye igazgatja. A park fenntartására 13—15 főt alkalmaz: főkertészt (1861 előtt Gruber Józsefet, utána Hommert Györgyöt), 2 kertész segédet, 8 majd

9 kertész „bojtárt” (legényt), kerti asztalost, csószot, később egy szamarast is. Az állandó személyzet mellett évről évre 2 gyakornokot is foglalkoztatnak.[95] 1858—1860-ban a gyakornokok egyike volt a martonvásári születésű Magyar György (1844—1923), aki később József főherceg szolgálatába került, s Jámor Vilmos tervei nyomán a Margitszigeten létrehozta és európai hírűvé fejlesztette az ottani nagyszerű parkot.[96]

A martonvásári angolkert növényállományára vonatkozólag a legtöbbet Szidónia grófné idejéből tudjuk. Mindez annak a három növényleltárnak, pontosabban átadási-átvételi jegyzéknek köszönhető, amely 1860-ban, az új főkertész, Hommert munkába állásakor készült. Ezek a listák nem a park teljes növényanyagát tartalmazzák (kettő a „hideg- és melegházi” növényeket, a harmadik pedig az 1858 és 1860 között helyben szaporított fákat és bokrokat veszi sorra), segítségükkel azonban az angolkert egészére vonatkozólag is érdekes dolgokat tudhatunk meg.

Az egyik jegyzék a hidegházban 118-féle növényt (főként cserepes és kerti virágot, bokrot stb. említ; ezek együttes darabszáma a 4300-at meghaladta. A melegházban 36-féle növényt (begónia, fikusz, gardénia stb.) tartottak számon.[97] A következő listán az a további 136-féle hideg- és melegházi növény szerepel, amellyel az állomány 1858 és 1860 között gyarapodott. E tételek döntő többsége az alsóti főhercegi uradalom ajándékeként került Martonvásárra, de érkeztek növények Válból, Lovasberényből, Perkatárról, Csákvárról, Budáról stb., sőt külföldről — főként Bécsből és Erfurtból — is.[98] A martonvásári hideg- és melegházak gazdag növényállománya és a jegyzékek alapján jól elképzelhető virágpompája is mutatja: a virágkultusz

nem szűnt meg, amikor az angolkert a virágot száműzte, csak visszaszorult az üvegházakba. „S aki elfáradt a park egyhangú zöldjében, az üvegházba sietett, hogy szemét az exotikus virágcsodákon felfrissítse.”[99]

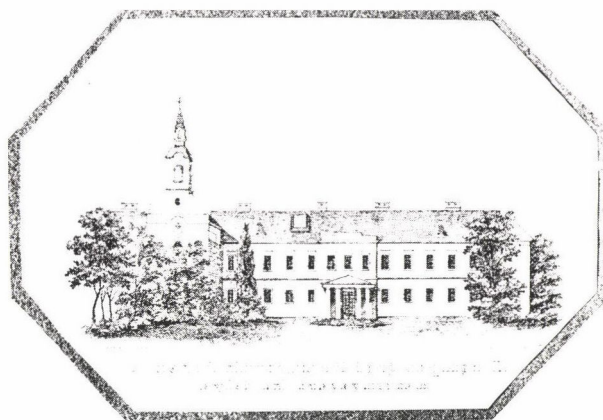
Az említett harmadik, s egyben legterjedelmesebb jegyzék a birtok különböző pontjain kialakított hét faiskola állományáról készült.[100] E faiskolák elsősorban a helybéli park céljait szolgálták. „Csak az kerül eladásra, ami a saját szükségleten felül van” — írta Szidónia grófné megbízásából az új főkertésznek Lejthényi uradalmi inspektor.[101] A 98 804 darabból álló készlet dendrológiai elemzésére hivatottak nem vagyunk, összetételére vonatkozólag azonban mégiscsak kell tennünk néhány általánosabb jellemző megállapítást.

A „platánkorra emlékeztető fák” (platán, tulipánfa, japán akác, csörgőfa, kanadai nyár, fekete dió és „sokféle kőris” stb.)[102] közül csak a vasa, páfrányfenyő és a törökmogyoró nincs a listán, ami persze nem jelenti azt, hogy a parkban ne lett volna. Van viszont sokféle akác, hárs, vadgesztenye, szil, tölgy, hólyagfa, szivarfa, szomorúfűz, lepényfa, bálványfa és számos gyümölcsfaféle.[103] A bokrok és cserjék közül megtalálható a listán 8-féle orgona, 6-6 spirea- és lonicerafaj, 5-féle zanót, jácmin, som, ribizke, hóbogyó, madárcseresznye, kecskerágó, borbolya stb. A jegyzék összeállítója külön csoportosította a cserépben nevelt „exotikus fákat”. A 77 tétel között fa, bokor és cserje egyaránt előfordul. Ezek között a főként külföldről származó növények között a juhar, kőris, vadgesztenye, tölgy, hárs, szil, akác, orgona számos változatát megtaláljuk. A felsorolás 210 „nemesített” rózsát és 150 tő „Monath rosen” említésével zárul. A növényleltár fenyőt és egyéb örökzöldeket elsősorban a Marienheim nevű kertész faiskolájánál sorol fel: keleti tuját, tiszafát és háromféle fenyőt (sima, erdei és egy *Pinus sp. plures* névvel jelöltet). Az egzotikusnak nevezett növények között tiszafáról és ciprusfenyőről történik említés.[104] A hidegházi növények listáján[105] szerepel egy „*Cedrus Deodora*” és egy „*Cupresus*”, az ajándékba kapott növények között pedig egy Alcsútról származó fenyő és két tiszafa változat.[106]

Az 1850-es évek végén, a déli vaspálya építése során a martonvásári Brunszvik-birtokot magas vasúti töltéssel vágták ketté. Mindez a park északi, Malomtó körüli területét érintette, amelyet a kert nagyobbik, központi részével egy, a töltésen átvezetett alagútalt kötöttek össze. E területnek a gondozását később elhanyagolták, legalábbis erre enged következtetni egy 1870-ben megjelent cikk, amelynek szerzője a vasútállomásról Tordasra menet a következőket jegyezte fel: „A Brunswick [sic!] park, melyen áthajtunk, el van hanyagolva, puha gyeptársaság helyett dudva verte föl a tisztásokat, lomha tó hátán személt alszik, sáros part üregeiben béka sütkérez. . .”[107] Ekkoriban a park területe „800 hold ugyan, de a rét s legelő legnagyobb része és erdőség is ebben foglaltatik”.[108]

A birtok ura ekkor már Brunszvik Géza, aki 1870 táján a kastélyt a képtárépülettel együtt neogót stílusban átalakíttatja. Zádor Anna szerint az angolkert esetében az épület és a kert „önálló tényezők, mint forrnak össze olyan építőművészeti egységbe, mint amire a megfelelő korszak franciaikertjei adtak példát”, éppen ezért „az angolkert különféle stílusban épített kastélyokhoz tartozhatott”.[109] A martonvásári park esete ezt igen jól példázza, hiszen itt a barokk kastély kétszeri (klasszicista, majd neogót) átépítését kíséri végig az angolkert-stílus.

Az 1800-as évek második felében az angolkert új korszakába lépett, amely a dendrológiában a *fenyőkor* elnevezést kapta. A század derekától egyik szép külföldi fenyő a másik



7. A kastély és a templom 1830–40 körül

után kezdi meg hódító útját a kontinensen: a mamutfenyő, a Douglas-fenyő, az ezüstfenyő stb. Amint említettük, fenyők és más, kifejezetten egzotikusnak mondott örökzöldek az 1860-ban összeállított martonvásári növényjegyzékekben is voltak. Ugyanez év végén Lejthényi uradalmi inspektor azon sajnálkozik, hogy fenyőcsemetétet nem kapnak.[110]

A következő évtizedek iratanyagát Brunszvik Géza jó részt megsemmisítette, ezért különösen értékes számunkra a kertész, Beliczay 1879. március 3-án kelt német nyelvű munkabeszámolója, amelyben a legtöbb szó a növénytelepítésekről esik. Kiderül, hogy ekkor a park számos helyén voltak fenyők, sőt egész fenyőrészek (*Fichtenparthie*): a *Sidomien-* és *Marienheim* nevű kertészekben, a vadászház mellett, a szigeten, a tó mellett, valamint a park „*Oberes Partär*”-jében és a „*Kleines Parterre*” területén. Beliczay mindenütt a *Fichte* kifejezést használja, ami lucfenyőt jelent, német nyelvtudását látva azonban nem tartjuk kizártnak, hogy általában a fenyőket jelöli e szóval. Említ egy egzotikusnak számító sárgás tuját (*Thuja Warana*) is, amelyet a szigetről az *Oberes Partär* fenyői közé átültettek. Ugyanoda kerültek a tiszafák is a jegenyék mellé. A *Sidomienheim*ben és a tónál égerfát és fehér bükköt, a *Zukunftheim* nevű részben hársfát, a *Tükrösben* (*Spiegelhof*) nyírfát, az oda vezető új út mentén gesztenyét és akácfát telepítettek.[111] E Tükrös nevű kertész nevével arról a dombon épült, monumentális birkaistállóról kapta, amelynek egyik helyiségét tükrökkel látták el, hogy az uraság (Ferenc, majd Géza gróf, akik mindketten szenvedélyes juhtenyésztők voltak), az eléje vezetett állatokat könnyebben körbeszemlélhesse. Az általunk ismert források a Tükrös elnevezést először 1860 táján említik,[112] ami arra utal, hogy az istálló még azt megelőzően épült, hogy Brunszvik Géza a birtokot anyjától átvette. A parkkal kapcsolatos korábbi leírások[113] szerint a kastélytól a tükrösi juh-hodályig hajdan csodálatos kilátás nyílt.

A martonvásári birtok, mint említettük, 1893-ban József főherceg kezére került. A következő években Cserna Károly két metszetet készített a kastélyról, s ezeken látható, hogy az épület mindkét frontja előtt kör alakú virágos részeket, ún. *pleasure ground*okat alakítottak ki.[114] A virág tehát a századforduló táján a martonvásári angolkertben is visszakövetelte jogait a szabad ég alatt. Ekkoriban kezdik a parkot „Beethoven kedvelt tartózkodó helyeként” emlegetni. Dobos János martonvásári tanár írja 1895-ben, hogy a zeneköltő „különösen a parkbeli tó rózsás szigetét” kedvelte, „hol egy fában még most is látható saját kezűleg

bevésett monogrammja, s amely fát a kegyelet ma is féltékenyen őriz és ápol”. [115] A Vasárnapi Újság másik cikkírója József főherceg alcúti parkjával hasonlítja össze a martonvásári kertet. „Nagyszerűség” tekintetében szerinte Alcút vezet, „noha a martonvásári park — mint írja — nagyobb, egyes részei sokkal régiebbek százados fákkal; tisztás rétjei közt órákig lehet francziás utain kocsikázni”. A cikk bevezetőjében meséli, hogy a kastély Brunszvikék távozása óta „elhagyatva állott, az övező park százados tölgyeitől körülveve, melyeknek lombjai visszatükröződtek a park tavában, hol a hattyúk csendes, zavartalanul úszkáltak le s fel...” [116]

A kastély felújítására 1896-ban került sor. A következő évben a birtok a Dreher családé lesz. Az 1927-es Beethoven-centenáriumot megelőzően a kastélyt ismét átépítették, az omladozó képtárépületet pedig lebontották. 1927-ben került a szigetre Pásztor János Beethoven-mellszobra.

A közelében akkor még állt az a nyárfa, amelyet a hagyomány Beethoven fájaként emlegetett. [117]

A második világháború idején súlyos károkat szenvedett, majd a lehetőségek mértékében rekonstruált angol-kertet 1953-ban természetvédelmi területté nyilvánították. A 80 hektáros park fenntartója a Magyar Tudományos Akadémia itt működő Mezőgazdasági Kutatóintézete. 1973-ban Tukacs Ottó, az intézet akkori kertépítész a park növényjegyzékének összeállításával értékes és hézagpótló munkát végzett. [118] Az elmúlt évek parkrekonstrukciója Örsi Károly nevéhez fűződik. [119] A kastély földszintjén kialakított Beethoven Emlékmúzeum a nagy zeneköltő mellett a Brunszvik család tagjainak is emléket állít, akik a hazai kertművészet egyik büszkeségét hagyták ránk a Nebbien-tervezte martonvásári parkkal.

Hornyák Mária

JEGYZETEK

1 A Brunszvik család nevét az idők során nagyon sokféleképpen (Brunßwyk, Brunchwik, Brunczvik, Brunsvik, Brunswick, Brunszvik stb.) írták. A névhasználat még az egyes családtagok gyakorlatában sem volt egységes. 1938-ban, amikor a Magyar Történelmi Társulat elhatározta Brunszvik Teréz naplójának kiadását, a név fonetikus írásmódja mellett döntött. Mi is ehhez igazodtunk.

2 Bright, Richard: Travels from Vienna through Lower Hungary... during the congress, in the year 1814. Edinburgh 1818, 609. Szerecz Imre fordítását a „Richard Bright utazásai a Dunántúlon 1815” című füzetből idéztük (Veszprém 1970, 80.)

3 Balogh András: A martonvásári kastély és parkja. Műemlékvédelem. 10 (1966:4), 210—213; Mesterházi Tihamér: Martonvásári kastélypark. In: Arborétumok országszerte. (Szerk.: Mészöly Győző) Budapest 1984, 87—91; és uő: Martonvásár. Kastélypark. Budapest 1980 (Tájak Korok Múzeumok Kiskönyvtára); Örsi Károly: A martonvásári kastély és park története. Zöldfelületgazdálkodás 15 (1985:57) 15—21; és uő: A martonvásári kastélypark építéstörténete. Martonvásár. Az MTA Mezőgazdasági Kutatóintézetének és Kísérleti Gazdaságának Közleményei (a továbbiakban: Martonvásár) (1990/3, 20—23.

4 A martonvásári Brunszvikok levéltárát lásd Magyar Országos Levéltár (a továbbiakban: MOL). Jelzete: P 68 Fasc. 1—8. A család alsókorompai irtait lásd Szlovák Központi Állami Levéltár (Státný Ústredný Archiv, Bratislava), Brunswick-Chotek levéltár (a továbbiakban: SzLKÁL Br.-Ch.)

5 Az 1808—1814. évi naplóköteteket lásd: Brunszvik Teréz grófnő naplói és feljegyzései. Szerk., bevez.: Czeke Marianne. 1. kötet. Budapest 1938. A kiadatlan naplók lelőhelye: Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény (a továbbiakban: FSZEK). Jelzetük: B 0910/55/1—8.

6 A család egészének történetére vonatkozólag lásd Czeke i. m. (1938) bevezető tanulmánya, uő: Gróf Brunszvik Teréz ősei és oldalági rokonsága. Budapest 1935.

7 Martonvásár megszerzéséről és a birtok történetének 1820 előtti időszakáról lásd Úvegesné Hornyák Mária: Martonvásár és a Brunszvik uradalom a XVIII. század második felében. (Bölcsészdoktori disszertáció.) Budapest 1986. (Kézirat, ELTE).

8 Úvegesné Hornyák Mária: Aki Martonvásárt „paradicsommá” tette: Brunszvik Ferenc. Martonvásár (1990/1, 17—19; uő: Ferenc Brunszvik, ein Freund von Beethoven. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungariae 32 (1990), 225—233, uő: A Brunszvik-házaspár és a reformkori magyar kamarazenei élet. In: A Brunszvik család martonvásári könyv- és kottatára. Die Bibliothek und Notensammlung der Familie Brunszvik in Martonvásár. Szerk.: (Úvegesné) Hornyák Mária. Martonvásár 1991, 65—68.

9 Brunszvik Teréz életéről a legalapvetőbb munkák: Czeke fentebb említett művei, továbbá Czeke Marianne—H. Révész Margit: Gróf Brunszvik Teréz élet- és jellemrajza. Emlékiratai:

Félszázad életéből. (Ford.: Petrich Béla.) Budapest 1926. (A továbbiakban: Czeke—Révész.)

10 Úvegesné Hornyák Mária: A martonvásári uradalom 1865-ben. Martonvásár (1990:4, 22—23.

11 Penyigei Dénes: Tessedik Sámuel. Budapest 1980 (Agrártörténeti tanulmányok 9.) 187.

12 Kiadatlan naplók: J 25/63. p. (1842. jún. 22.) és J 27/39. p. (1844. máj. 27.) FSZEK B 0910/55/5.

13 Declaratio finalis quoud aedificia et meliorationes MVásáriensis. (Id. Brunszvik Antal 1770. máj. 24-én kelt kimutatása.) SzLKÁL Br.-Ch. I. A. Lad. Br. Fasc. 6. Nro 3.

14 A térképvizslatot egy „Agricoltura” c. számadáskönyv borítójának belsején találtuk: SzLKÁL Br.-Ch. I. B. VI. 215.

15 Kiadatlan naplók: J 30/39. p. (1850. aug. 5.) FSZEK B 0910/55/5.

16 Rotenstein azonosítója: H. Balázs Éva: Ki volt Rotenstein? Egy forrás azonosítása. Ars Hungarica 15 (1987:2), 133—138; idézi Rapaics Rajmund: Magyar kertek. Budapest 1940, 101. Korabinsky írja meg, hogy Korompán „es befindet sich allhier ein schönes Kastell mit einem prächtigen Garten und einem Schildkröteenteiche...” (Geographisch-historisches und Produkten Lexikon von Ungarn... Pressburg 1786, 319.) A korompai park száz évvel ezelőtti állapotáról lásd Jedlicska Pál: Kiskárpáti emlékek. 2. kötet. Eger 1891, 168—170.

17 MOL P 68. Fasc. 3. (1783/Levelek).

18 A kastélyról lásd Budai Aurél: A martonvásári kastély építéstörténete. Műemlékvédelem 34 (1990:4) 217—225; uő: A martonvásári volt Brunszvik-kastély építéstörténete. Martonvásár (1990/2, 20—22. és (Úvegesné) Hornyák Mária: Adalékok a martonvásári templom és kastély 18. századi történetéhez. Művészettörténeti Értesítő 39 (1990), 198—203. A templomról lásd még Jávor Anna: Leicher, Tabota és Cibbal Martonvásáron. Művészettörténeti Értesítő 39 (1990), 204—214.

19 A kerítést Simoncsics tisztartó 1784. dec. 17-én, 1785. máj. 9-én és okt. 17-én kelt levelei említik: MOL P 68 Fasc. 3. (Levelek 1784, ill. 1785.)

20 MOL P 68 Fasc. 3. (1784/Levelek)

21 MOL P 68 Fasc. 3. (1785/Levelek)

22 Lásd Brunszvikné 1784. ápr. 22-én, máj. 2-án és 10-én kelt leveleit. MOL P 68 Fasc. 3. (1784/Levelek)

23 Rousseau összes műveinek 1782. évi kiadásából 5 kötet ma is megvan ifj. Brunszvik Antal könyvei között. Lásd (Úvegesné) Hornyák Mária: A Brunszvik könyvtár megmaradt anyagának ismertetése. In: A Brunszvik család martonvásári könyv- és kottatára. (i. m.) 15—19, és uo. Katalógus (Összeállította: Pintér Gábor), 35—62.

24 Az alsókorompai Brunszvik könyvtár katalógusa, 145/150. tétel: SzLKÁL Br.-Ch. 157. kart.: Privata III. 464. l.: Katalog knih v Dolnej Krupej.

25 Simoncsics 1787. márc. 26-án és 1791. jan. 28-án és 31-én kelt levelei. MOL P 68 Fasc. 4. (Levelek/1787, ill. 1791.)

26 MOL Kancelláriai levéltár. Acta generalia. A 39 1788:4663.

27 A hazai angolkertek történetének legteljesebb összefoglalását lásd *Zádor Anna*: Az angolkert Magyarországon. In: *Uő*: Az építészet és múltja. Budapest 1988, 145—160, 233—243.

28 Uo. 150.

29 Uo.

30 A kertész tevékenységéről lásd Simoncsics 1785. máj. 9-én, 1787. márc. 15-én és ápr. 30-án, valamint 1791. jan. 28-án kelt leveleit. MOL P 68 Fasc. 3. (Levelek/1785, 1787.) és Fasc. 4. (1791/Levelek)

31 *Czeke—Révész* i. m. 105.

32 *Vályi András*: Magyar Országának leírása. 2. kötet. Pest 1799, 585.

33 A család és Beethoven kapcsolatáról lásd *La Mara* (Lipsius, Marie): Beethoven und die Brunsviks. Leipzig 1920), *Papp Viktor*: Beethoven és a magyarok. Budapest 1927. és *Környei Elek*: Beethoven és Martonvásár. Székesfehérvár 1960.

34 Jozefin és Beethoven levelezését lásd Beethoven. Dreizehn unbekannte Briefe an Josephine Gräfin Deym geb. v. Brunsvik. (Faksimile). Einführung und Übertragung von *J. Schmidt-Görg* Bonn 1986; *Schmidt-Görg, J.*: Neue Schriftstücke zu Beethoven und Josephine Gräfin Deym. Beethoven Jahrbuch 6 (1965/68), 205—208. Kettejük kapcsolatáról lásd még *Tellenbach, Marie-Elisabeth*: Beethoven und seine „Unsterbliche Geliebte“ Josephine Brunswick. Zürich 1983. A „Halhatatlan Kedves”-kérdés mai állásáról összefoglalást ad *Brandenburg, Sieghard*: Kommentar. In: Beethoven. Der Brief an die Unsterbliche Geliebte. Bonn 1986, 17—32.

35 Lásd *Major Ervin*: Beethoven magyarországi útjai. Új Zenei Szemle 3 (1952/3), 8—10. és 4, 4—6., valamint *Papp V. és Környei E. i. m.*

36 *Bronevskij, Vladimir*: Utazás Magyarországon (1810). (Ford. Tardy Kallós Lajos). Budapest 1948, 41.: „Míg a zsidó kocsmában megterítették az asztalt, addig mi a földesúr gyönyörű kertjében sétálgattunk, beszélgettünk...”

37 Lásd a 13., 15., 22. és 25. sz. jegyzetben említett dokumentumokat.

38 Lásd egyebek mellett ifj. Brunszvik Antal 1784. nov. 10-én, felesége 1784. máj. 10-én, valamint Simoncsics tisztartó 1791. jan. 28-án kelt levelét. MOL P 68 Fasc. 3. (1784/Levelek) és Fasc. 4. (1791/Levelek).

39 MOL P 68 Fasc. 4. (1791/Levelek).

40 Kapcsolatukra vonatkozóan lásd Winterl Jakab ifj. Brunszvik Antalhoz címzett, s valószínűleg 1791-ben kelt levelét (MOL P 68 Fasc. 4. (Levelek/1791), valamint *Gombocz Endre*: A budapesti egyetemi botanikus kert és tanszék története című könyvét (Budapest 1914, 41).

41 E munkálatokról emlékirataiban Brunszvik Teréz ír. Lásd *Czeke—Révész* i. m., 105—106. A Malomtó egy, az 1850-es években készült katonai térképen (Hadtörténeti Levéltár. Térképmű 1850—1860. Sect. Nr. 52. Colonne Nr. XXXI.) még szerepel. Később lecsapolták, ennek időpontját azonban nem ismerjük.

42 Lásd ifj. Brunszvik Antal dátum nélküli levelét: MOL P 68 Fasc. 5. („XVIII. sz.”/Levelek). A teknősöket egy, az uradalom és Montz Ferenc között 1806-ban kötött halászati szerződés is említi, mondván, hogy azok tulajdonjoga Brunszviké marad (MOL P 68 Fasc. 5. Iratok/1809).

43 Lásd Simoncsics 1784. júl. 26-án és 1785. okt. 17-én kelt leveleit. MOL P 68 Fasc. 3. (Levelek/1784. és 1785.)

44 *Czeke—Révész* i. m., 45.

45 Egy másik érdekes „hársfaobjektumot” a Sopron melletti Darufalva parkjából említ *Rapaics Rajmund*: „egy kedves hársfaterem” volt egy magaslaton nyolc szoborral díszítve. (I. m., 120.)

46 E gyakra, de sajnos nem egészen pontos fordítás alapján idézett sorokat Brunszvik Teréz emlékiratainak eredeti, német nyelvű változatából (*La Mara*: Beethovens Unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunsvik und ihre Memoiren. Leipzig 1909, 62.) fordítottuk magyarra.

47 Idézi: *Környei* i. m., 37.

48 Az emlékműre tett tréfás célzást a Beethoven-levélkiadások legtöbbje nem kommentálja. A mondatot „kissé homályosnak”

ítélő *Czeke Marianne* szerint Teréz talán ígért Beethovennek „valami festményt — rajzot, esetleg vállalkozott portraittirozására”. (Brunszik Teréz naplói. . . i. m. CLXVVV.) Az eddigi legteljesebb Beethoven-levélkiadás összeállítója, *Emily Anderson* hasonlóan vélekedik. (The letters of Beethoven. London 1961. Vol. 1., 169, 3. sz. lábjegyzet.) *Ludwig Nohl* viszont, aki korban a Beethoven-időkhöz legközelebb állt, 1867-ben azt írta: „Akkoriban az osztrák nagyságok körében különösen divatban volt, hogy uradalmukban emlékművet állítsanak híres művészek tiszteletére.” Példaként Harrach grófot említi, aki rohraui birtokán a hely nagy szülöttje, a még élő Haydn tiszteletére állított emléket. (Neue Briefe Beethovens. Stuttgart 1867, 12, *. lábjegyzet.) Ezt a szokást a Brunszik család is ismerte. Jedlicska (i. m. 151.) szerint Brunszvik Józsefné férjének készíttetett ilyen emléket Alsókorompán. Hasonló példákkal a kerttörténeti irodalomban is találkozhatunk. *Rapaics* (i. m., 160—161.) például megemlíti Zichy Ferencet, aki Vendrődön a még ugyancsak élő jeles kerttervező, Bernhard Petri munkásságának állított obeliszket.

49 Ercsíról lásd *Korizmicz László—Benkő Dániel—Morócz István*: Mezei gazdaság könyve . . . 1. kötet. Pest 1855, 372—379.

50 MOL P 68 Fasc. 5. (Levelek/1809).

51 MOL P 68 Fasc. 5. (Levelek/1809).

52 *Zádor* i. m., 151.

53 *Zádor Annának* a 27. sz. jegyzetben említett összefoglalója egy nemzetközi kongresszusra készült. Magyar nyelven először az Építés-, Építészettudomány 5(1973) 1—2. számában (3—53.) jelent meg. Legújabbán *uő*: The History of the English Garden in Hungary. Acta Historiae Artium 33 (1987—88), 291—344.

54 *Jedlicska* i. m., 151.

55 *Zádor* i. m., 1988, 159.

56 *Nebbien, Heinrich*: Ungarn Folks-Garten der koeniglichen Frey-stadt Pesth (1816). Hrsg.: *Nehring, Dorothea*. München 1981, VII. Birálatát lásd *Zádor Anna*: Dorothea Nehring: Stadtparkanlagen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Művészettörténeti Értesítő 31(1982), 66—68.

57 Geist der Landschaft-Bildneri als Programm des größern Werkes. In: Freia oder Geist der Landschafts-Bildneri. Bildungswerk für nationalen Wohlstand und höchste Schönheit der Genüsse. 1. Lieferung. Weimar 1821, III.:

„Der Verfasser dieses Programme . . . war so glücklich einigen Edlen Ungarns in der Bildung ihrer Güter und Gärten an die Hand zu gehen...”

Zu Mártony Vászár (sp. Vászár) im Stuhlveissenburger Komitate, zvei Posten von Ofen, bildete Herr Graf Franz Brunszik de Korompa die Umgebungen seines Wohnsitzes, zusamt den mustervollen Betrieben der Virtschaft-Höfe dieses Gutes in venig Jahren zu einem Ganzen herfor, das jedem Freunde faterländischer Güterausbildungkunst in vürdiger Eigenthümlichkeit anspricht. Vir haben hier nur den urbildenden Geist der Gärten dieses Gutes, zu erörtern. Dieser Geist erscheint hier eben so streng virtschaftlich als forbildend, und dürfte manchen schulgerechten Aesthetiker heutiger Zeit in Ferlegenheit bringen, der nämlich den Begriff von Schönheit, sich ohne unsere Nützlichkeitstufe nur denken kann: so z. B. findet man die Pflanzungen zu den reizendsten Bildern der Gegend sich ordnend, aber es liegt in ihrer Ueppigkeit des Forstmanns eigennützige Kunst ferborgen, der sie auf zweckmäßigen Boden und Unterlage gestellt, und der sie in Massen, Horste, Gruppen, Hecken u. s. v. geordnet, und das nöthige Brenn-, Bau- und Verholz aller Art von ihnen zu erhalten; so sieht man zwar den Boden dieser Pflanzungen in ihrer ersten Anlage sehr schön und fleißig bearbeitet, allein es geschieht aus der eigennützigen Absicht diese Setzlinge bis zum Schluß ihrer Vipfel schnell emporzutreiben, und selbst diese Arbeit, durch die Bodenfrucht, bezahlt zu sehen; so erscheinen zwar die Matten bald als üppige Viesen und Saaten in den regen mannigfaltigen Bildern, allein der ungestaltete Pflug, und die gierige Sense fervandeln das ästhetische Bild in eine habstüchtige Virtschaftszene; so führen zwar die Vege in malerischen Zügen zu den heitersten Ansichten, und zu Gebilden und Büschen, die von des edlen Besitzers Geist schöne Erinnerungen hinterlassen, allein auf denselben Wegen sieht man die Gaben der Erndte: — „tarda que Eleusinae matris volventia plaustra” — auf langsam rollenden Vágen der eleusinischer Mutter einher achzen, und die Bartschur

vie das zarte Gebiegel des Rasens, hier von muntern Füllen, dort von schweren Rinde oder des Vollerntens edelsten Heerden ferichtet; ebenso ist's ein zweifelhaft Ding ob die schön geordneten Vässer mit Mühlen und Rohrschnitt, Fieh-Schvammen und Tränken, Entenjagd und Fischfang bemalt, dem Ferngügen oder dem Nutzen geveiht sind; eben so ist's mit den Gebäuden in ihrer schlichten Anmuth und ihren — durch treffliche Anlage und Leitung des ländlichen Geberbes, — zufried'nen Bevohnern, ob man sie für Vorbilder von Zweck und Idee der Betriebe, vie auch von Maaß und richtigem Ferhältniß des Erverbes, oder des Genusses nehmen soll...

„A szerző... igen boldog, hogy Magyarország néhány nemesének jószága és kertje kialakításában segíthetett.

Martonvásáron, Székesfehérvár (sic!) megyében Budától két postaállomásnyi távolságra, Korompai Brunsvik Ferenc gróf lakóhelye környezetét, beleértve a majorságainak példás üzemét is néhány év alatt egy teljes egészé formálta, amely méltán tetszik a hon szeretetén alapuló birtokrendező művészet [Güterausbildungskunst] minden barátjának. Nekünk csak e birtok kertjeinek eszményképét kell kifejtelnünk. Ez az eszménykép itt éppen olyan szigorúan gazdaságos, mint példás, és a mai kor néhány akadémikus esztétáját, akik tudniillik a szépség fogalmából a hasznosság elvét kirekesztik, zavarba hozná. Így például (itt) a növényzetet a környék legvarázsozabb képeivé rendezve találjuk, amelynek buja voltától hasznot remél az erdőszél, aki a növényzetet a célnak legmegfelelőbb talajra helyezte, s tömegekbe, cserjésekbe, facsoportokba, sövényekbe stb. rendezte, hogy szert tegyen a szükséges mennyiségű és minden nemű tűzfára, épületfára, asztalosipari fára. E növények részére kiültetésük első helyén a talajt nagyon szépen és szorgosan megmunkálják, ez azonban egyedül azzal a hasznossal remélő szándékkal történik, hogy ezek a csemeték gyorsan sudár fákká nőjenek, és e munka maga a talaj termékenysége által kifizetődjék. Így jelennek meg a pázsitok a buja rétek és vetések élénk és sokrétű képeiben, és csak a goromba eke és a mohó sarló alakítja át az esztétikus képet hasznosító gazdasági jelenetűvé; így vezetnek a festői útvonalak a legszívderítőbb látványokhoz, ligetekhez és bokorcsoporthoz, amelyek a nemes tulajdonos szelleméről szép emléket hagynak hátra. Egyedül ennek útján látja az ember az aratás adományát: 'tardaque Eleusinae matris volventia plaustra', és az elegáns angol pázsit néhol zsege, másutt buja fűköt, ismét másutt szarvasmarhával és a legnemesebb fajta juhokkal lelegeltetve; éppen ilyen kérdéses dolog az is, hogy a szépen elrendezett vizek, amelyeket malmok, nádasok, állatúsztatók és -itatók, vadkacsavadászat és halászat tesznek festőivé, szórakozást vagy hasznat hajtsanak-e. Ugyanez vonatkozik a majorsági üzem egyszerű szépségű és megfelelő helyre épített épületeire, amellyel a majorlakók elégedettek. Mindez a célszerű, és ideális üzem, valamint a hasznosság és élvezet mértékének és helyes arányának az előképe...'' (A fordításért Freitag Juditnak mondok köszönetet.)

58 „MV. wie immer ausgezeichnet! — Der Park schön gedacht durch Nebbien...'' Kiadatlan naplók: J 25/129. p. (1843. máj. 22.) FSZEK B 0910/55/5.

59 Nebbien életéről lásd *Nehring, Dorothea*: Einleitung. In: Nebbien i. m. (1816) III—XXV., és uő: Christian Heinrich Nebbien und der Városliget in Pest. Agrártörténeti Szemle 25 (1983). Suppl. 27—44.

60 Korábban belgának vagy franciának hitték.

61 Nebbien Brunsvik Józsefhez címzett leveleinek eredetijét Pozsonyban őrzik. Másolatát lásd MOL Mikrofilmtár C 1602.

62 Művei jegyzékét *Dorothea Nehring* közli. In: Nebbien i. m. (1816) XXVI—XXVII.

63 Instrumentum resignatorium... (1811) MOL P 68 Fasc. 6. (1811/Iratok).

64 Lásd Nebbien 1814. márc. 30-án kelt levelét, amelyben arra panaszkodik, hogy „in meinem kleinen Pesther Baumschule” majdnem mindent elloptak. MOL Mikrofilmtár C 1602.

65 Kiadatlan naplók: M 4/82. p. (1815) FSZEK B 0910/55/6.

66 Lásd 1813. dec. 31-én kelt levelét. Uo.

67 Lásd a 64. sz. jegyzetben említett levelet.

68 Uo. Meg kell jegyeznünk, hogy a Beethoven-életrajzokban semmi utalás nincs arra, hogy a zeneköltő 1814-ben hazánkban járt volna. Nebbien állítása tehát mindenképpen további bizonyítékokat igényel.

69 Lásd az 57. sz. jegyzetet.

70 Nebbien i. m. (1816) VII.

71 Lásd az 57. sz. jegyzetben közölt szövegben.

72 Ekkorra megtörtént a birtok négy majorra osztása, a major-sági központok (lakóházak, istállók) kiépítése stb. Lásd Richard Bright utazásai (i. m.) 82.

73 Kiadatlan naplók: M 4/25 (1815 k.) FSZEK B 0910/55/6. 74 „Die alte Pappeln der Gloriette” írja 1814. márc. 13-án kelt levelében. MOL Mikrofilmtár C 1602.

75 La Mara i. m. (1920), 18.

76 E kifejezéseket Nebbien használja az 57. sz. jegyzetben közölt írásában. Brunsvik Teréz naplójában ír Nebbien elképzeléseiről, s ezek kapcsán megjegyzi: „Die Landschaftsbildnerey ist dreifach: Nützlichkeit — Mahlerey (Verhältnisse) u(nd) Dichtung od. Symbolik...” Kiadatlan naplók: J 7/59. p. (1819. nov. 9.) FSZEK B 0910/55/2.

77 A 76. sz. jegyzetben említett napló 113. oldalán említi, hogy barátja, W. L. Migazzi „hat einen Catalogue Manuscript v(on) Nebbien... (1819. okt. 30.). Nebbient említi még: Kiadatlan naplók: J 8/168. p. (1820) FSZEK B 0910/55/2., M 9/16. p. (1816—1822 között) FSZEK B 0910/55/6.

78 Emléklapok vajai báró Vay Miklós életéből. Budapest 1899, 108.

79 Levele anyjához (Martonvásár, 1826 k.). Beethoven Emlékmúzeum, Martonvásár.

80 A képgyűjteményről lásd *Környei Elek*: Klasszikus mesterek alkotásai az egykori martonvásári Brunsvik képtárban. Művészet 7 (1966:1), 4. és *Frimmel*: Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen. (1. kötet) A—F. München 1913, 227—239. Legújabbban *Mravik László*: Két szilánk a hajdani Brunsvik-gyűjteményből. Művészettörténeti Értesítő 37 (1989), 145.

81 *Haberle, C. C.*: Succinta rei herbariae Hungaricae et Transylvaniae historia. 1830, 52.

82 *Thiele, J. C.*: Das Königreich Ungarn. Bd. 2. Kaschau 1833, 228.: „Castelle mit einem schönen Garten”; *Fényes Elek*: Magyarországnak... mostani állapotja... 1. kötet, Pest 1836, 98.: „Kastély egy szép kerttel együtt”; *Paget, John*: Hungary and Transylvania. London 1839, 256.: „good house and pretty park”; *Fényes Elek*: Magyarország geographiai szótára. 3. kötet, Pest 1851, 72.: „Ékesíti az uraság kastélya, amelyhez nagy kiterjedésű gyönyörű angolkert tartozik, egy patakot átmentsze”; *Zách József*: Fejér m. topographiai statisztikája... Székesfehérvár 1863, 234.: „Van gyönyörű angolkertje, mely a keresztülvonuló és terjedelmes tavat képező patak által igen díszítetik...”; *Fényes Elek*: Magyarország ismertetése... 1. kötet, Pest 1866, 115.: „Ékesíti az urasági szép kastély gyönyörű angolkerttel együtt”.

83 *Kotz, Louise*: Was ich erlebte! Was mir auffiel! Erinnerungen vermischten Inhaltes. Abt. 1—3. (Prag 1859—1861.) című művére *Sisa József*: Adalékok a magyarországi romantikus kastélyépítéshez című cikke (Ars Hungarica 8 (1980:1), 103—125.) hívta fel a figyelmet. A martonvásári kastély képét Kotz a 3. kötet címlapját megelőző oldalon közli. A 433. oldalon írja: „Sehr angenehme Excursionen lassen sich von Pest und Ofen in das Stuhlweissenburger Comitau unternehmen, wo schon Marton-Vasar einen schönen Park besitzt, in welchem das grosse Schloss und viele wohlgebaute Oekonomiegebäude sich befinden, sammt der Schafschwemme von rothem Marmor”. A litográfia egy példányát a Magyar Történelmi Képcsarnok őrzi. (Leltári száma: 9086.)

84 Hogy Louise Kotz (Morvaország, 1812 k. — Prága, 1863) mennyire nem törekedett valóságú ábrázolásra, arra egy másik illusztrációjából is következtethetünk. Könyve 3. kötetében, a 436. és 437. oldal között van egy rajza „Kloster Maik bei Czakvar” felirattal, amelyen a monumentális kolostorral ékesített domb lábát egy majdnem Duna-szélességű folyó mossa... A bárónő érdekes személyiség volt Bécsben, tájképfestészettől A. von Humboldt nagy elismeréssel nyilatkozott. *Wurzbach, C. v.*: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich... Bd. 13. Wien 1865, 44. és Biographisches Lexikon zur Geschichte der Böhmischen Länder. Bd. 2. München 1984, 266.

85 Kiadatlan naplók: J 24/158. p. (1841. máj. 12.) FSZEK B 0910/55/4.

86 Kiadatlan naplók: J 25/63., 65. p. (1842. jún. 22. és 30.) FSZEK B 0910/55/5.

- 87 Kiadatlan naplók: J 25/129., 130. p. (1843. máj. 22. és jún. 1.) uo.
- 88 Kiadatlan naplók: J 28/164. p. (1847. jún. 24—25.) uo.
- 89 Kiadatlan naplók: J 25/135. p. (1843. jún. 27.) uo.
- 90 Kiadatlan naplók: J 27/59. p. (1844. okt. 29. és 30.) uo.
- 91 Kiadatlan naplók: J 23/115. p. (1840. ápr. 21.) FSZEK B 0910/55/3.
- 92 Kiadatlan naplók: J 29/71. p. (1848. jún. 13—16.) FSZEK B 0910/55/5.
- 93 1849-ben pl. Laibachba menet és jövet itt szállásolták el a fogoly Batthyány Lajost. Lásd *Hornyák Mária*: Martonvásáron át a bizonytalan jövő felé. *Fejér Megyei Hírlap* 38 (1982) márc. 20. sz., 7.
- 94 Kiadatlan naplók: J 31/42. p. (1855. júl. 1.) FSZEK B 0910/55/5.
- 95 „Díjak és bérek tabellája” 1858., 1859., 1860. MOL P 68 Fasc. 7.
- 96 *Rapaics* i. m., 209—210. és Magyar életrajzi lexikon. Főszerk.: *Kenyeres Ágnes*. 2. kötet. Budapest 1969, 120.
- 97 „Verzeichnis der Kalt- und Warmhauspflanzen” (1858) MOL P 68 Fasc. 7. (Iratok/1858).
- 98 „Verzeichniß der Kalt- und Warmhauspflanzen, welche seit Jahre 1858 zugekauft und specificirt worden” (1860) MOL P 68 Fasc. 7. (Iratok/1860).
- 99 *Rapaics* i. m., 237.
- 100 „Verzeichniß. . . . Bäume u(nd) Gestreicher, welche seit Jahre 1858 vermehrt sind worden bis Ende des Jahres 1860”. MOL P 68 Fasc. 7. (Iratok/1858).
- 101 Lejthényi 1860. júl. 15-én kelt fogalmazványa MOL P 68 Fasc. 7. (Levelek/1860).
- 102 *Rapaics* i. m., 209.
- 103 A gyümölcsösőről lásd *Lencsés Ferenc*: Martonvásár története. Székesfehérvár 1965, 39—40.
- 104 Lásd a 97. sz. jegyzetet.
- 105 Lásd a 94. sz. jegyzetet.

- 106 Lásd a 95. sz. jegyzetet.
- 107 Argus (?): Alcsúton. Magyarország és a Nagyvilág 6 (1870:30), 350.
- 108 A martonvásári gazdaság leírása. *Gazdasági Lapok* 18 (1866:10), 116.
- 109 *Zádor* i. m., 233.
- 110 Lejthényi levélvázlata 1860. ápr. 7. MOL P 68 Fasc. 7. (Iratok/1860).
- 111 „Gartenbericht über die ververtigte Gartenarbeit. . . .” (1879. márc. 3.) MOL P 68 Fasc. 8. (1875)
- 112 Martonvásár 1858-ban elkészült telekkönyve Tükröst már említi. Lásd *Lencsés Ferenc*: Martonvásár. In: *Fejér Megyei Történeti Évkönyv* 21 (1990), 69. *Fényes Elek*nél először a Magyarország ismertetése. . . című összeállításban (1. kötet. Pest 1866, 115.) szerepel.
- 113 Lásd a 3. sz. jegyzetet.
- 114 Az épület déli homlokzatát ábrázoló rajzot lásd: Vasárnapi Újság 42 (1895:16), 252, a képtár felőli oldal rajzát pedig: Az Osztrák—Magyar Monarchia írásban és képen. 4. kötet. Budapest 1896, 571. Ugyanebből az időből Klösz György fényképfelvételeit közli *Budai* i. m. (1990), 223.
- 115 *Dobos János*: A martonvásári kastély. Vasárnapi Újság 42 (1895:16), 257—258.
- 116 József Ágost főherceg és neje. Vasárnapi Újság 43 (1896:28), 457—458.
- 117 Az 1930-as években kidőlt Beethoven-fa és egy idős martonvásári szilfa rajzát közli *Balogh András*: Magyarország nevezetes fái. Budapest 1957, XII—XIII. Leírásuk uo. 20—21.
- 118 (*Tukacs Ottó*): The park. Martonvásár 1974. (Kézirat) A Brunszvik-levéltár parkkal kapcsolatos 1850 utáni iratait, így a 97., 98. és 100. sz. jegyzetben szereplő három növényjegyzéket is Tukacs Ottó kutatta fel; e dokumentumok másolatainak átengedését neki köszönöm.
- 119 *Örsi Károly*: A martonvásári kastélypark felújítási munkái. Martonvásár (19)91/2, 20—21.

ADALÉKOK A PESTI CSEKONICS-PALOTA ÉPÍTÉSTÖRTÉNETÉHEZ

A pesti Csekonics-palotáról korábban Sisa Józsefnek jelent meg írása a Művészettörténeti Értesítő 1982/4-es számában. A cikk alapján kezdtem — az épület műemléki dokumentációjához — további építéstörténeti kutatásokba. Itt köszönöm meg Sisa Józsefnek szívélyes tanácsait, melyekkel munkám során segítségemre volt és az új eredmények közzétételére ösztönzött. Írása rámutat, hogy a Kecskeméti utca 10. szám alatt, a régi KÖZTI irodaház helyén volt egykor a Csekonics grófok palotája, melynek Magyar utcai hátsó szárnya ma is áll (Magyar utca 31.). E fennmaradt épületrész a későbbi hozzáépítéssel (Magyar utca 33.) ma műemléki védeltséget élvez.

Sisa József kutatása révén ismerjük a Csekonics-palotáról készült legkorábbi tervet, melynek szerzője Hild János volt.[1] A palota kivitelezési évére nézve nincs konkrét levéltári adatunk[2], feltételezhetjük a homlokzaton feltüntetett évszám alapján az 1797 körüli időszakot. Annyit azonban biztosan tudunk, hogy 1807-ben már állt az épület.[3]

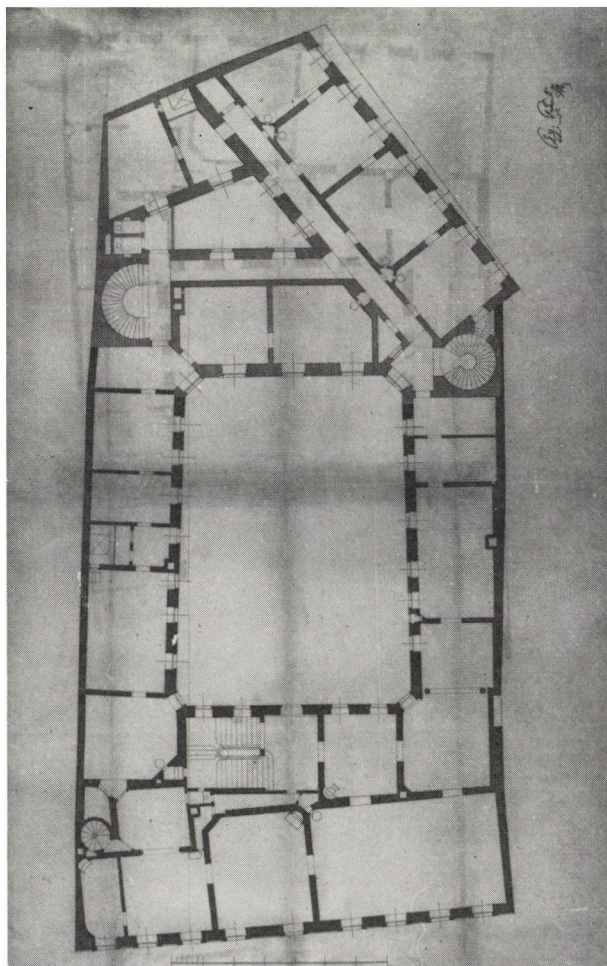
A Csekonics-palota az 1838-as tavaszi árvíz idején súlyosan megsérült, részben rombadőlt. A hátsó Magyar utcai épületszárnyat az „alaptól újra kellett építeni”[4]. Az árvízi károk összeírásából az is kiderül, hogy az egész épületértékhez (45 000 Ft) képest a keletkezett kár (22 000 Ft) olyan jelentős, hogy minden bizonnyal a nagyobb értékű Kecskeméti utcai szárny is nagymértékben megrongálódott az árvíz következtében. Az eddigi elképzeléseket is felülmúló károk következménye, hogy végül 1839-ben az egész Hild János-féle palotát le kellett bontani, s helyére újat emeltek.[5]

Első lépésben közvetlenül az árvíz után, 1838-ban az összedőlt hátsó épületszárnyat építették fel[6]. A Szépitő Bizottmánynak benyújtott, a Magyar utcai szárny újjáépítéséhez készült engedélyezési terveken Pollack Ágoston aláírását olvashatjuk. Az egyemeletes palota tervlapjai a pincszint, a földszint és az első emeleti alaprajzok, ahol a meglévő épület fekete, az újonnan épülő kiegészítés piros színnel jelölve, pontosan mutatja a hozzáépítés mértékét.

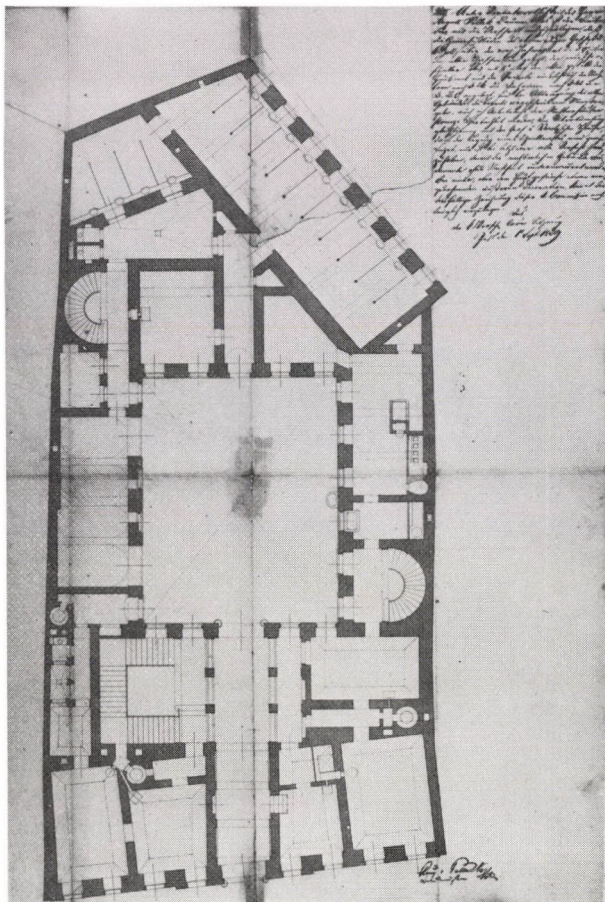
A korábbi feltevés szerint további építkezés a palotán csak jóval később történt, Hild János épületének teljes lebontására soha nem került sor, így részben még ma is áll.[7] Az egész palota átépítését szorgalmazó szórványtervek[8] pedig megvalósulatlanok maradtak. A Szépitő Bizottmány működése nyomán azonban szerencsésen fennmaradt az az 1839-es teljes, két példányos építésengedélyezési beadvány[9], mely bizonyítja az épület teljes újjáépítését. A tervhez kapcsolódó iratokból kitűnik, hogy „az épület első részét úgy mint a hátsót az alapokig le kell bontani”, s a már megépült Magyar utcai épületszárnyhoz kell illeszteni az újonnan épült.[10]

Az iratanyag itt is Pollack Ágostont jelöli meg építőmesternek, s az ő szignója olvasható a tervlapokon is, melyek közül a Kecskeméti utcai főhomlokzat rajzának egyik példányát 1925-ben kiemelték, és a BTM Kiscelli Múzeumban helyezték el.[11]

A földszinti alaprajzon lévő megjegyzés szerint az új palota járószintjét biztonsági okokból magasabbra kellett emelni, hogy elkerüljék az előző évihez hasonló tragédiát, amikor is a vízállás túl magas, a kapunál 3'9" volt. A két épületrész találkozásánál a jelenlegi épületmaradványon, és a későbbi, 1941-es állapotot tükröző terven[12] is felfedezhető ez a megépült szintkülönbség. A Kecskeméti utcai épületszárny és az oldalszárnyak 30–80 cm-rel kerültek magasabbra.



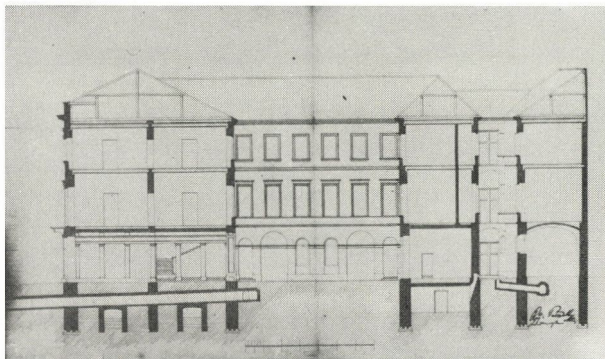
1. Pollack Ágoston: Beadványi terv a pesti Csekonics-palota hátsó szárnyának újjáépítésére, 1838. Első emelet. Budapest, Fővárosi Levéltár



2. Pollack Ágoston: A Csekonic-palota teljes újjáépítésének terve, 1839. Földszint. Budapest, Fővárosi Levéltár

A ceruzarajzok kétemeletes palotát ábrázolnak, ahol a hátsó Magyar utcai szárny az előző évi tervekkel egyező alaprajzi konfigurációt mutat.

A kor igényei szerint megfogalmazott épület az érett klasszicizmus formajegyeit tükrözi. A korábbi, Hild János-féle palota Kecskeméti utcáról nyílt kocsithajtóját a terven zárt előcsarnok váltja fel, melyből tágas lépcső vezet az emeletre. A kocsithajtó az előcsarnokon át vezetett az udvarba, s onnan a hátsó istállóba. Csak a későbbi (Kecskeméti utca 12., Magyar utca 33.) bővítéssel [13] nyílt mód a Magyar utca felől külön kocsithajtó létesítésére. A

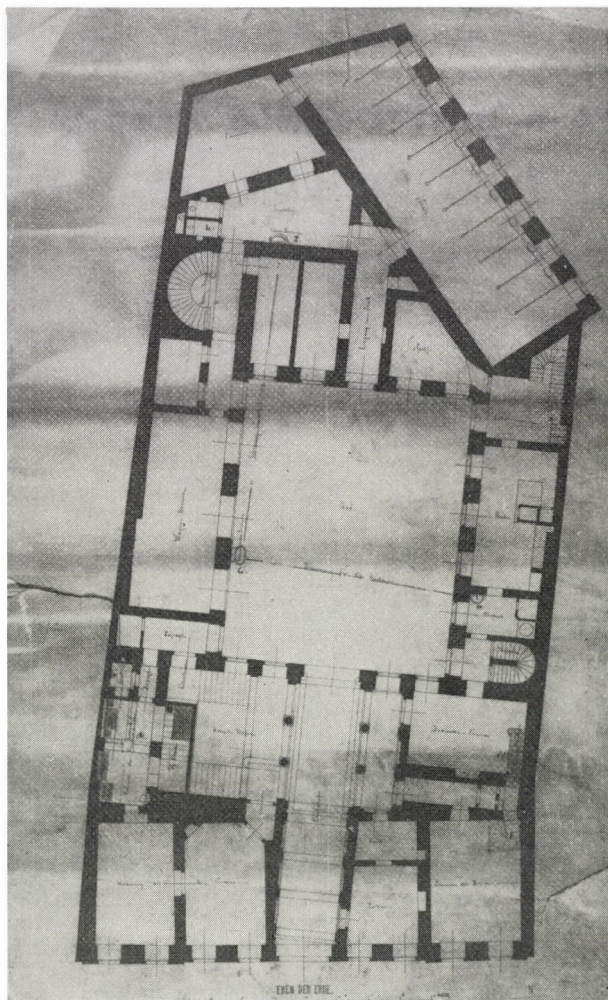


3. Pollack Ágoston: A Csekonic-palota teljes újjáépítésének terve, 1839. Hosszmetszet. Budapest, Fővárosi Levéltár

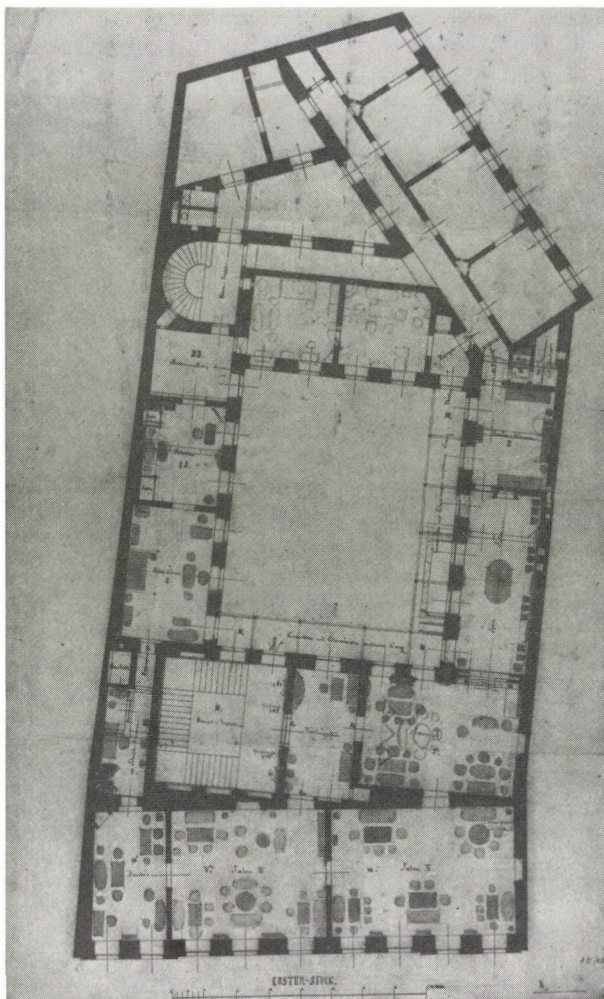
korábbi, szabálytalan ötszögű udvar helyett egy kisebb szabályos téglalap alakút ábrázol a terv. Látható a törekvés, hogy az udvar alakja legyen minél szabályosabb, s a kapualj a szimmetriatengelyben vezessen be az udvarba, még annak árán is, hogy az egyik oldalszárny traktusszélessége így változó lett.

Arra nézve, hogy a terven látható épület, nem csak elképzelés maradt, hanem valóban megépült, bizonyítékként szolgálnak a későbbi, a már meglévő palota átalakítási tervei. [12] [16] A kétemeletes palota tervéből azonban valószínűleg csak egyemeletes épület valósult meg és egyemeletes maradt egészen a Meinig Artúr-féle emeletráépítésig. [13]

Fennmaradt még ebből az időből az 1838-as tervekhez kapcsolódó, a hátsó épületszárny helyreállításához készült metszet és homlokzatrajz is. [14] A datálatlan tervlapon látható nézet a Magyar utcai homlokzatot ábrázolja, a metszetet pedig a cselédudvaron keresztül vették fel. A tervlapot valószínűleg elválták, mert a metszet jobb oldala hiányzik. A rajzon Pollack Ágoston szignója mellett a *Heinrich Koch Architekt* aláírás is szerepel. Sisa József cikkében így vélekedik: „Pollack Ágoston minden bizonnyal csak a kivitelezést vezette és a beadványi terveket, mint céhes mesterjoggal rendelkező építőmester aláírta”, „s Heinrich



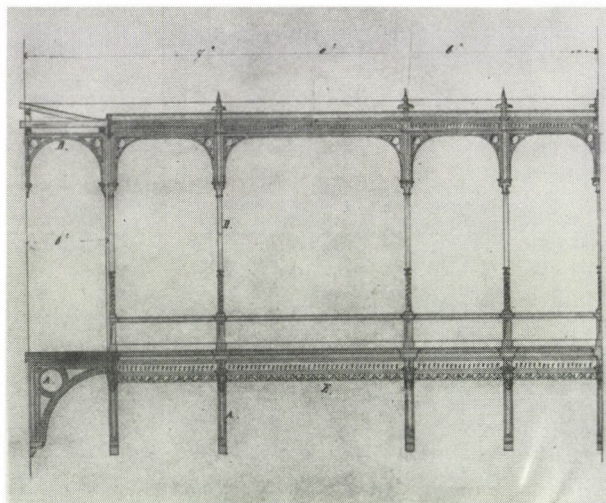
4. Ybl Miklós: A Csekonic-palota bútorozási és átalakítási terve, 1864–65 körül. Földszint. Budapest, Fővárosi Levéltár, Ybl-hagyaték



5. Ybl Miklós: A Csekonicz-palota bútorozási és átalakítási terve, 1864–65 körül. Első emelet. Budapest, Fővárosi Levéltár, Ybl-hagyaték

Koch bécsi építész a tervek valóságos készítője”. Sajnos, több adattal még mindig nem rendelkezünk Heinrich Koch szerzőségéről, s e tervlapon kívül máshol nem szerepel közreműködésére utaló adat. Az 1839-es tervek és iratok egyaránt Pollack Ágostont jelölik meg mint felelős építőmestert.

Az épület további sorsát kutatva derült fény Ybl Miklós szerepére. Ybl Miklóst 1864-ben a Csekonicz család felkérte palotájuk átalakítási és bútorozási tervének elkészítésére.



6. Ybl Miklós: A Csekonicz-palota udvarára tervezett öntöttvas szerkezetű függőfolyosó rajza, 1864–65 körül. Budapest, Fővárosi Levéltár, Ybl-hagyaték

Ybl ekkor már elismert, híres, a magyar arisztokrácia legkedveltebb építészé volt. Érdekes azt is emlékeztetbe idézni, hogy a Csekonicz-palota tözsomszédságában 1864-ben már állt az újonnan felépült háromemeletes Geist-ház, s Ybl nem sokkal e megbízás előtt, 1860-ban készíti el a Nemzeti Múzeum Széchenyi-termének bútorozási tervét.[15]

Ybl Miklós tárgyalt terve[16] ugyan csak kisebb belső átalakításokra, korszerűsítésre szorítkozik, és a palota bútorozására tesz javaslatot, a munkálatokhoz készült költségvetés[17] mellett viszont megtalálható egy öntöttvas szerkezetű függőfolyosó rajza, melyet Ybl az udvar első emeletéhez tervezett. A karcsú vasszerkezet kialakítása a Budai Takarékpénztár megoldását követi.

A konzolokon nyugvó függőfolyosó feladata lehetett a két épületszárny közötti átjárást megoldani a Kecskeméti utcai szalonok érintése nélkül. Sajnos nincs biztos támpontunk arra nézve, hogy elkészült-e a tervlapon látható függőfolyosó.

Ha nem több, csak terv maradt, akkor is figyelemre méltó Ybl Miklós tervei sorában ez a megoldás, hiszen „Ybl volt az első a magyarok között, aki a vas szerepét lépcsőházak, folyosók tartószerkezetére, boltívek helyettesítésére felhasználta”,[18] s az elsők között is talán a Csekonicz-palota volt az első lakóépület, melynek udvarára ilyen, konzolokon nyugvó öntöttvas függőfolyosót tervezett.[19]

Lőrinczi Zsuzsanna

JEGYZETEK

1 Vas Megyei Levéltár, Szombathely. XIII. 18. Szentgyörgyi Horváth család levéltára 37. csomó, tervrajzok. Földszinti alaprajz. Kecskeméti utcai homlokzatrész.

2 Ld. Sisa József: A pesti Csekonicz-palota. Művészettörténeti Értesítő XXXI. 1982, 314. oldal, 3. jegyzet.

3 Budapest Fővárosi Levéltára (BFL) IV. 1202/h, 1808év/5899 kimutatás, miszerint 1807-ben Csekonicz János tábornok Kecskeméti utcai épületébe beszállásolás történt.

4 BFL.IV. 1202/mm. Pesti tanácsi iratok, az Árvízi károk összeírása 1838. 2227. alatt szerepel: Kecske-méter Gasse 528. sz.

5 BFL.IV. 1207/b, Szépitő Bizottmány iratai, 8179 1839 július és 8270 1839 szeptember.

6 BFL.IV. 1207/b, Szépitő Bizottmány iratai 7494 1838 szeptember. Sisa József 6. jegyzete helyesbítve: SZBN. 7494 tervei: pince, földszint, első emelet.

7 *Sisa* i. m. 314: „Mindössze az udvaron, a Magyar utcai szárnyhoz a Kálvin tér felé eső oldalon csatlakozó szárny egészen rövid fennmaradt szakasza — egyemeletes épületrész a felső szinten nagy kökeretes ablakokkal — emlékeztet a Hild-féle palotára.” „Az egész palota átépítésének ötlete felmerül, de végül nyilván felesleges pénzkiadásnak ítélték és nem valósították meg.”

8 *Sisa* i. m. jegyzeteiben (7-es) BFL.XV. 331/218, (9-es) BFL.XV. 331/218 és (10-es) BTM. Kiscelli Múzeum, tervgyűjtemény, 14.074 leltári számú tervek.

9 BFL.IV. 1207/b, Szépítő Bizottmány 8270 (11 db tervrajz).

10 BFL.IV. 1207/b, Szépítő Bizottmány 8179.

11 BTM Kiscelli Múzeum, tervgyűjtemény, a 14.074 leltári számú jelzet: szerzés; Fővárosi Levéltár 34.141/925 — a Kecskeméti utcai homlokzat

12 Fővárosi Ingatlanrendezési Iroda, Tervtár, 24150 hrsz. számon nyilvántartott 325980/1941—III. számon kiadott építési engedély.

13 BFL.IV. 1407/b, 13156 III./1893; 545 III./1893; 33532 III./1894. Sajnos az iratok mellékletei (14 db tervlap és 6 db tervlap) kikerültek az iratanyagból, s nyomuk veszett. A Fővárosi Ingatlanrendezési Iroda nyilvántartásában nem szerepelnek (Ld. a 12. jegyzetet). Az iratokból arra következtethetünk, hogy ekkor a meglévő egyemeletes épületre második emeletet építettek. Az engedélyt 1894. július 16-án megadták. A munkálatok azonban már korábban elkezdődtek, 1894 augusztusában már be is fejeződtek.

14 BFL. Korábban XV. 331. Tervgyűjtemény 218, most BFL XV. 331. Ybl. 103.

15 *Ybl Ervin*: Ybl Miklós. Budapest 1956.

16 Korábban BFL.XV. 331. Ybl A.15/A2, 1. emeleti bútorozási rajz. A tervlap alján Ybl szignója látható. Ybl Miklós építész kiállításán (Hild—Ybl Alapítvány, 1991 decemberétől — 1992 áprilisáig mint azonosítatlan pesti palota 1. emeleti bútorozási terve szerepelt. Továbbá BFL.XV. 331. Ybl — jelzet nélküli tervek, új jelzet az azonosítás után: BFL.XV. 331. Ybl 103. Csekonics. Ezen a jelzeten korábban egy posztamensen álló váza nézetrajza szerepelt (1 db tervlap, ld. Ybl kiállítási katalógus). Az építkezésről beadványi tervek után eredménytelenül kutattam az 1864—66-os évkörben.

17 BF.XV. 331/28 Ybl iratok, Csekonics-palota (költségvetés és függőfolyosó-terv).

18 *Ybl Ervin* i. m.

19 Ybl Miklós ismert alkotásainak sora még nem mondható teljesnek, sok azonosítatlan terve vár még feldolgozásra. A most ismertetett öntöttvas szerkezet tervrajza is összehajtogatva az iratanyag mellett feküdt ismeretlenül. Ld. a 17. sz. jegyzetet. Teljes bizonyossággal nem tudjuk, hogy valóban ennek a lakóépületnek udvarán alkalmazta-e először Ybl az öntöttvas szerkezetet, de az eddig ismert ilyen épületek (paloták) mind később épültek: Degenfeld-ház, Bródy Sándor utca 14. sz. (1872—74) és Bókay-ház, Múzeum utca 9. sz. (1870).

A RÉGI HARIS-BAZÁR

Noha a főváros mai városképén alig látszik, a 19. századi Pest s a századforduló Budapestjének építészetéhez a bazárépítés éppúgy hozzá tartozott, akár Európa többi nagyvárosában. Se szeri, se száma a mára már eltűnt vagy eltűntetett átjáróknak, s a kezdetlegestől a legkifejlettebb típusig szinte valamennyire találunk példát, ha számba vesszük őket.

E jellegzetesen 19. századi épülettípus Nyugat-Európa nagyvárosaiban előforduló példáit még az 1960-as években feldolgozta J. F. Geist, s ő foglalja össze e műben elsőként a budapesti passzázsokat is.[1] Sajnos, csak négyről tesz említést (a ma is álló Párisi-udvarról, Király- és Röser-bazárról, illetve az azóta lebontott Haris-bazárról), ezekről tudott információt szerezni.

A magyar építészettörténet-kutatás figyelme csak ritkán összpontosul egy-egy épülettípus történetének feldolgozására, hiszen csak a legnagyobb alkotók életműve ismert, s gyakran a legrepresentatívabb épületek monográfiáját is nélkülözzük.

Tudomásunk szerint eddig két magyar kutató próbálta meg összefoglalni a magyar bazárépítés adatait. Elsőként Pap Katalin művészettörténész 1982-ben a Magyar Építőművészek Szövetsége építészetelméleti pályázatára benyújtott tanulmányában, amelynek rövidített változata a Magyar Építőművészet 1983/3. számában jelent meg. Két évvel később Lőrincze Zsuzsa építészmérnök a Magyar Építőművészek Szövetsége következő építészetelméleti pályázatán szintén megvételt nyert „A párisi utcácskától a párisi udvarig” című dolgozatával.[2]

A pályázati zárójelentés szerint mindketten Geist műve alapján foglalták össze az épülettípusra vonatkozó legfontosabb adatokat, s azóta sem látott napvilágot alaposabb mű, amely indokolná, hogy eltérjünk tőle. Nem is nélkülözhető, hiszen magyarul sem Geist könyve, sem a fenti pályaműveknek az épülettípus fejlődését tárgyaló része nem jelent meg, sőt a kéziratoknak is nyoma veszett. Pedig a Haris-bazár jelentősége is akkor válik kézzelfoghatóvá, ha beilleszthető az európai építészettörténetbe, ahol egyben kijelölheti a magyar bazárépítés helyét. Ezért a kutatás adatainak ismertetése előtt ismerkedjünk meg az épülettípussal kapcsolatos legfontosabb tudnivalókkal.

A passzázs mint épülettípus

Az építészettörténetben árkádnak, corridor-nak (angol nyelvterület), átjárónak (Svájc), galériának (olasz, francia területeken és a Benelux államokban), illetve bazárnak (Német- és Magyarország) is nevezett épülettípus kialakulása jellegzetesen 19. századi jelenség, amelynek legfőbb ismérve, hogy két vagy több nagyforgalmú belvárosi utcát köt össze, kizárólag gyalogosok használják, homlokzatai szimmetrikusak és többnyire üveggel fedett.

Közterület privát tulajdonú telken, a század első felében a feltörekvő polgárság telekspekulációjának egyik formája, amely a fellendülő iparnak és a kialakuló luxusiparnak teremt megfelelő kiskereskedelmi formát.

Általában egymás mellé fűzött, a telektulajdonosoktól bérelhető, idővel (a pincében raktárral, az emeleten a bérlő vagy iparos lakásával) többszintessé fejlesztett bolthelyiségek sora, amely a 19. század végére egyfajta szimbolikus jelentéstartalmú középületté változott. Az egységessé váló nemzetek szilárd gazdaságának, fellendülő iparának, civilizációjának jelképe, megerősödő polgárságának közéleti színtere lett. A legnagyobbak már nem csupán üzletek sorai, hanem vendéglő, kávéház, hotel, klub, posta, sőt színház, koncertterem stb. egészíti ki őket. A társadalmi élet komplex színterévé válnak, s a 19. század közepétől, mint a korszerű város elengedhetetlen tartozékai, már nem magánvállalkozásban épülnek.

A passzázs előképei az építészettörténetben

A passzázs egzotikus előképe a keleti bazár, amely több variációban fordult elő a gyékénnyel fedett, szabálytalan, bódészerű üzletektől az egész negyedre képező, egymásnak hátat fordító bazársorokig, mesterségek szerint elkülönült, fedett vagy fedetlen utcákkal. A passzázs a városi közélet keretét adó több épülettípus ötvözte, amelyben megtalálhatók az antik sztoának és fórumnak, a kora keresztény bazilikának, a középkori lábasházak árkádok alatt meghúzódo üzletsorainak továbbfejleszthető részei, csakúgy, mint a reneszánsz és barokk két oldalt üzletekkel szimmetrikusan beépített hídjainak (Ponte Vecchio Firenzében, Ponte Rialto Velencében, a London Bridge, a Notre Dame hídja stb.), vagy a klasszicizmus, illetve az iparosodás épülettípusainak részletei (acél-üveg szerkezetek, felülvilágítók a 19. század szinte valamennyi épülettípusán, Ledoux, Sir John Soane stb. építésze).

Végző soron ezért válhatott a 19. század végére a korszerű nagyvárosi élet jelképévé, a vas-üveg szerkezetek kifejlődése tette lehetővé monumentális méretűvé növekedését, és a szerkezetek továbbfejlődése hozta magával a térélmény hatásának csökkenését (vas helyett vasbeton bordák megjelenése) és az épülettípus „bukását” (1. kép)

A passzázsok kialakulása

A passzázs legegyszerűbb formájával már a középkori városokban találkozunk. Létrejöttük nagy telektömbökön belül figyelhető meg, amikor két forgalmas utca között a gyalogosok magánterületen való átvágással rövidítik meg a közlekedést. Ez adhatta a tulajdonosoknak az ötletet arra, hogy ha már ilyenfajta kényelmetlenséget kell elszenvedni-

ük, akkor valamit profitálhatnának is belőle. A kényszerűséget hasznosító tevékenységgé lehetett alakítani azáltal, hogy az átjáróra terelődött gyalogosforgalom mentén üzleti érdekeltséget hoztak létre. Ehhez természetesen több körülmény kedvező egybeesése kellett, amelyek az ipari forradalom talaján értek be: a városok lakosságának ugrásszerű megnövekedése (amely a telkek gazdaságosabb kihasználását is kikényszerítette), egy szélesebb polgári réteg kialakulása, az ipari termelés mennyiségi szférából minőségibe való ugrása (a kereskedelem fellendülése, illetve a luxusipar kialakulása) és az ehhez kapcsolódó kiskereskedelmi hálózat kiépülésének szükségessége.

A kezdetben fedetlen átjárók forgalma jelentősen kiegyensúlyozottabbá vált, amikor dongával vagy boltozattal fedték be őket, védelmet nyújtva az időjárás kellemtelenségei ellen. A dongába vagy boltozatsorba vágott nyílások előbb héjazat nélkül készültek. A síküveg és a vasgyártás technológiájának fejlődése következtében egyre több épületen jelentek meg az üvegtetők, előbb egy, majd kétrétegű héjazattal. Így már a páralecsapódás is kiküszöbölhetővé vált. A felülvilágítók helyét egyre nagyobb összefüggő üvegfelületek foglalták el, egyre impozánsabb megvilágítást biztosítva. A védett belső tér gazdag és hangsúlyos architektonikus plasztika alkalmazását is lehetővé tette, amellyel a kínálózó fény—árnyék hatások miatt a legtöbb építész élt is.

Az üveg nemcsak a lefedésben hódított mind nagyobb teret, hanem a belső homlokzatokon is egyre nagyobb felületeket töltött ki. A kirakat védi az árut, amely nemcsak az üzleti órákban, hanem záróra után is „kellethette” már magát. A kirakat az architektúra hangsúlyos elemévé válik, betüremkedik az utca terébe, és reklámok egészítik ki.

Magánvállalkozásban a 19. század elején épült a legtöbb passzázs. Gyors elterjedésének okai között nagy szerepet játszott az akkori utca fejletlensége: járda még csak elvétve épült, a szennyvíz pedig legjobb esetben is az úttest közepén hömpölygött. A 19. század kezdetének társadalmi élete sokkal fejlettebb volt, mint amilyen keretet az akkori város szolgáltatni tudott hozzá. Ezt pótolta a passzázs, és ezért válhatott középületté a 19. század második felére.

Az épülettípus fejlődésének jellegzetes állomásai

Az épülettípus kialakulásának és fejlődésének általános vonásait az ábrázolásokon, illetve a valóságban fennmaradt példákon követhetjük nyomon. A gyalogos rövidítéseknél bazzárra formálásának ötlete a 18—19. század fordulóján született meg, és kb. az 1820-ig tartó időszakban kristályosodott ki. Ebből az időből csak néhány passzázsról tudunk (Geist kilencet említ: hatot Párizsból, kettőt Londonból és egy példát Brüsszelből). Közülük legtipikusabb a párizsi Passage des Panoramas volt, amely 1800-ban épült faszervezetű nyeregteretű lefedéssel. Itt az egyes állások közé keskeny, üveggel fedett mezőket iktattak, hasonlóan a londoni Burlington Arcade-hoz (2. kép), amely helyreállítva ma is áll. A korai passzázsok különösebb építészeti igény nélkül épültek, a két boltsor között alig 3 m széles átjáróval.

Az 1816-ban épült londoni Royal Opera Arcade némi képp kivételnek számít az épülettípuson belül, mert csak egyik oldalán sorakoznak boltok. Ez abból adódott, hogy a régi operaház földszinti homlokzatát kolonnáddal vették körül. Ez azt jelentette, hogy az opera épületének nem szabadon álló homlokzatán a telektömbbe oly szűk helyre vágták a passzázszt, hogy csak egyik oldalra épülhettek boltok. Lefedési módja — az árkádok közötti boltozatok zára-



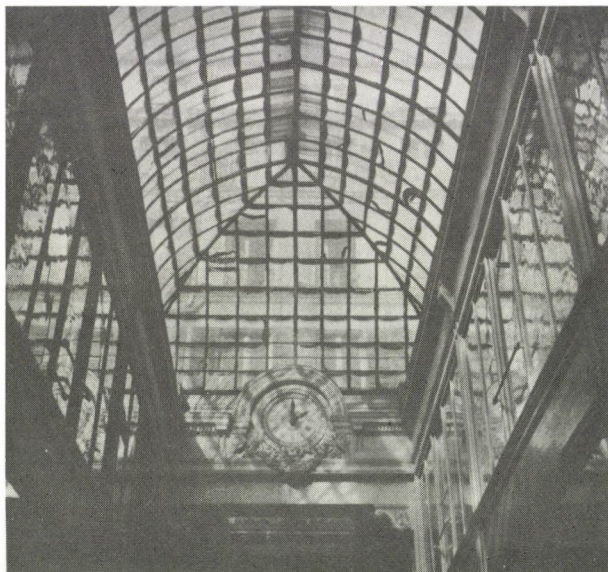
1. Hága egyetlen passzázsza. Van Wijk és Wesstra, 1883—85

dékába vágott kerek felülvilágítókkal — az angol passzázsok lefedési mintájává vált.

A magánvállalkozásban épült passzázsok igazán 1820—1840 között szaporodtak el. Ekkor csak Párizsban 15 épült, de Lyon, Bordeaux, Liège, Brüsszel és a szigetország városai sem maradtak el. A tehetősebb társadalmi rétegek



2. London, Burlington Arcade. Samuel Ware, 1819



3. Párizs, Passage Verdeau. Destailleur és de Bonge, 1847. Geist nyomán

képviselőinek utazási élménybeszámolóit elragadtatással ír-
nak a meglátogatott városok bazárairól.

Párizsban megépült az első „dupla passzázs” két, egy-
mással párhuzamos fedett közlekedővel (Passage de l’Ope-
ra 1821—23, lebontva), és ugyanitt épült az első kupolater-
res passzázs, a Galerie Colbert (1826). Utóbbi egy időben
és telektömbben épült a Galerie Vivienne-nel, amely átala-
kításáig riválisa volt. Mindkettő L alaprajzú átjáróval
épült, a Vivienne mintegy átölelte a Galerie Colbert-t.

Londonban a Royal Opera Arcade mintájára kupolasor
alatt, de mintegy megduplázott méretekké épült fel 1829
—31 között John Nash tervei szerint az ún. Lowther Ar-
cade. 12+13 boltegységet foglalt magában, valamennyi
négyzetes volt (pince, földszint, felemelet és I. emelet).
Jellegzetessége, hogy üzleteit játékarusok bérelték, akik
különösen a karácsonyi kivilágítással „meseországga” vál-
toztatták az egész passzázszt. Pincészintje — akár a Haris
köznél — az úttest alatti részt is elfoglalta.

Newcastle-ban a Royal Arcade (1831/32) átjáróját szin-
tén felülvilágítókkal koronázott kupolasor fedi, és üzletei
többszintesek.

Angliából a passzázsok „divatja” Amerikába is bevo-
nult. John Haviland, Londonban tanult és dolgozott épí-
tész, aki 1817-ben hagyta el a szigetszöveget, New Yorkban
és Philadelphiában megépítette az első passzázsokat. A
New York Arcade (1826—27) és a Philadelphia Arcade
(1825—30) „Greek revival” stílusban épült, tehát a görög
klasszikus építészet jegyeit viseli magán külső megjelenésé-
ben. Amerikában azonban, mint később a viktoriánus Ang-
liában a passzázsok nem tartalmaztak lakásokat. Haviland
tervein csak külsőben érezhető az angol hatás (pl. a Bur-
lington Arcade felépítése), belsőben „több szintű pasz-
százs”, az egyes szinteken függőfolyosókról megközelíthe-
tő boltokkal. Ez a típus közelebb áll az áruházhoz, mint a
passzázsához, mert már nincs is kifejezetten közlekedési
szerepe.

A 19. század első felében a magánvállalkozásban épült
passzázsok típusa fejlődik ki, bejárati épületekkel, kapual-
jal, „hosszházzal”, kupolával. A társadalmi élet fejlődése a
program kibővítését követelte, amit a szerkezetek fejlődése

a nagyobb méretek építésével lehetővé tett. A század máso-
dik felében a passzázs középületté „emancipálódásának”
lehetünk tanúi.

Még magánterületen épült Párizsban a Passage des Pa-
noramas északi bejáratával szemben 1846-ban a Passage
Jouffroy és a Passage Verdeau (3. kép), amelyekben nem-
csak boltok, műhelyek, raktárak és lakások voltak, hanem
hotel, kaszinó, színház, kávéház stb., a közélet más fontos
helyszínei is helyet kaptak már. 1830-ban készült el a Gale-
rie d’Orleans Párizsban, amelynek lefedési formája a legna-
gyobb szabású passzázsok mintájává vált: szegmensíves
donga, záradékában nyeregteretű szellőztetővel.

A 19. század közepére a passzázsok klasszikus szülővá-
rosaiban (Párizs, London) a lakosság oly mértékben fel-
duzzadt, hogy 1847-ben Párizsban rendőri rendelettel kel-
lett szabályozni építésüket. A magánterületen épített szűk
átjárók már nem feleltek meg többé a nagyváros igényei-
nek, amelynek előljárói rádöbbenek arra, hogy a közéleti
funkciókat (kaszinó, kávéház, hotel) egyre jobban koncent-
ráló privát passzázs fontos bevételi forrásokat von el a
várostól. 1847-től Párizsban külön engedélyhez kötötték a
magánkézben levő átjárók létesítését, amivel gyakorlatilag
városi monopólium, s így a korszerűség és civilizáció szim-
bóluma lett az épülettípus. A modern várostervezés és
-építés fellendülése idején éppen azért kapott különös
hangsúlyt a passzázs, mert a szanalási koncepciókhoz fon-
tos közéleti funkciókat tudott egyesíteni.

Brüsszel, Hamburg, Trieszt az újabb színhelyei e felfo-
gásnak. Triesztben 1840—42-ben épült fel az El Terges-
teo, amely egy teljes telektömböt elfoglal és azt egymásra
merőleges átjárókkal keresztalakban szeli át. A színház és
tőzsde között szabadon álló épület átjárója két teret is
összeköt. Alaprajzi előképe a „passzázsok passzázsának”, a
milánói Vittorio Emanuele II. bazárának.

Az 1842. május 5—8-a között leégett hamburgi óváros
szintén az új városépítési felfogás színterévé vált. A kanyar-
gós középkori utcák helyére sugárutakat terveztek (Sem-
per) és természetesen egy több funkciót egyesítő „átjáróhá-
zat” is, az ún. Sillem-bazárt (1842—45). Ennek következ-
tében a Sillem-bazár keresztmetszeti méretei a modern
utcaszelvény méreteivel egyeznek, egyetlen hibája, hogy
két kis forgalmú utca közé építették. Emiatt sosem lehetett
nyereséges és 1881-ben lebontották.

Az épülettípus fejlődésének kétségtelenül legjelentő-
sebb állomása az 1846—47-ben (Cluysenaar tervei szerint)
Brüsszelben felépült Galeries St. Hubert (4. kép). Ez az a
fordulópont, mely a gyalogos közlekedés lerövidítéséből
magánvállalkozásban létrejött bazár városi középületté vá-
lását példázza. A kiterjedt program (boltok, lakások, iro-
dák, műhelyek, klubok, mozi, színház, vendéglő, kávéház)
és a csillogó luxus a város legattraktívabb pontjává tette az
épületet, amely Belgium 1830-ban kikiáltott függetlensége
nyomán az önálló nemzet felett iparának és kultúrájának
magas színvonalát volt hivatott bizonyítani. A kupolát köz-
refogó két 80 és 90 m hosszú átjárójában mintegy 70 bolt
sorakozik. A passzázs 1:2 arányú, 7,5 m széles, 15 m
magas. Félköríves üvegdonga fedi, amely a tartószerkezet
főállásainak bemutatása nélkül a teljes hosszban hálószerűen
jelenik meg. Ez a raszter nappal feketén, sötétben pedig
fehéren rajzolódik ki a dongán, amely alatt a társadalmi élet
olyan hírességei találkoztak, mint Hugo, Dumas, Baudelaire,
Verlaine vagy Rimbaud.

A brüsszeli St. Hubert megépülte után egy magára
valamit adó európai városnak nem is maradt más választá-
sa, mint túlszárnyalni azt. A viktoriánus Angliában Lon-
don égető közlekedési gondjait megoldó többszintű „pasz-

százok” utópisztikus tervei születtek meg, amelyek azonban az irreálisan magas költségek és az egymással ütköző magánérdekek miatt nem valósulhattak meg. 1840 és 1860 között nem épült passzázs Angliában. A britek a világiállítás megrendezésének eufóriájában égtek, amellyel minden nemzet között az elsőségüket bizonyíthatták.

A kontinensen az egységes Itália létrejötte szolgáltatott apropót a St. Hubert túlszárnyalására. A Milánóban megvalósult Vittorio Emanuele II. passzázs építtetője, a város, nem is érte be kevesebbel, mint a katedrális világi megfelelőjének létrehozásával. Tervezésére — első alkalommal a passzázsok történetében — nyilvánosan pályázatot hirdettek (1860), s az elfogadott megoldás szinte minden részletében szimbolikus jelentéssel bír: a latinkereszt alaprajz (a katedrális szomszédságában, bár a forgalom nem indokolta), a bejárat diadalív-motívuma és a négyezet feletti kupola, amely a római Szent Péter templom kupolájának átmérőjével vetekszik. A kupola ívháromszögeit freskók díszítik, a tudomány, a művészet, az ipar és a mezőgazdaság allegorikus alakjaival. Az olasz tervező, francia mérnök és angol kivitelező cég koprodukciójában 1867-re elkészült alkotás hatása rendkívüli volt. Íme néhány adat a méreteiről: hossza 196/105 m, kupolaátmérő 36,6 m, koronázópárkány magassága 25 m, kupolazáradék magassága 41,8 m, a lanterna tetejéig 47 m. Méreteit a később épült passzázsok csak részleteiben tudták túlszárnyalni (a Cleveland Arcade szélesebb, a nápolyi Umberto I. magasabb, a moszkvai GUM hosszabb). Összesen 1260 helyiséget foglalt magában, a földszinten és felemeleten boltokkal, bemutatótermekkel, vendéglőkkel, kávézóval. Az I. emeleten irodák, klubok, műtermek, a három felső szinten az üvegtető fölött bérlakások sorakoztak. Felavatásakor mint nemzeti vívmányt ünnepelték, lapok és folyóiratok ismertették és hosszasan méltatták. Híre így nemcsak a kontinensen terjedt széles körben, hanem Amerikába, sőt Ausztráliába is eljutott. Hatására épült Genovában a Galleria Mazzini, Nápolyban a Galleria Umberto I. Utóbbi még magasabb és szélesebb, kupolájának átmérője is valamivel nagyobb. Centiméterekre menő küzdelem volt ez már, amely jelzi a csúcst. A csúcst, ahonnan nincs már tovább felfelé.

1870—1900 között Angliában több mint száz passzázs épült, de már nem a történelmi városrészekben, hanem a fellendülő új ipari és kereskedelmi központokban. Ezek az áruházak elődei, amelyekben már a boltok bérlői nem laktak, bérlakásokat nem is tartalmazott.

A milánói Galleria Vittorio Emanuele II. passzázsának már csak egy komoly riválisa lett, a berlini Kaisergalerie (1873), amelyet a német egység létrejöttének alkalmából építettek. Az Unter den Linden és a Friedrichstrasse sarkán kerámiaburkolatú homlokzatokkal és komplex programmal (hotel, vendéglő, kávézó, posta, klubok, konferencia- és koncertteremmel) felépült bazárt a modern Berlin szimbólumaként frenetikus sikerrel nyitották meg. 1886-tól az első elektromos megvilágítású utca volt Berlinben. A II. világháborúban sajnos bombatalálat érte és az utcaszélesítés miatt lebontották.

Az egyszerű passzázs középületté válásának folyamata a századfordulóra egyfajta gigantomániába torkollott, amelyet a Moszkvában épült GUM és az Amerikában két magasház közé feszített Cleveland Arcade fémjelez. A moszkvai három párhuzamos keresztjárat, három szinten, több mint ezer, függőfolyosókról nyíló helyiséggel, 1893-ra készült el. A clevelandi ötszintes üvegfedélű acélszerkezet 1888—1890 között épült. A méretek fokozására már alig van lehetőség. Illetve van, de már nem azonos vas-üveg szerkezetekkel. És a szerkezetek meghatározzák a



4. Brüsszel, Galeries Royales St. Hubert. Chyuenaar, 1846—47

térélményt. Éppen a mindentudó vasbetonnak köszönhető, hogy az üveggel fedett átjárók elveszítették vonzerejüket. A gigantikus méretek nem használtak a csillogásnak, a vasnál vastagabb üvegosztó bordák tönkretették a térélményt. Elég csak a hágai (1. kép) példa elpusztult kupolájának pótlására utalnunk. A vasbeton mindent elsőpró uralma anakronisztikussá tette a gazdag architektonikus díszű passzázsot mint épülettípust és helyette más közösségi épülettípusok létrejöttének útját nyitotta meg.

Tipológia

A bemutatott példák talán elegendőek ahhoz, hogy az épülettípus fejlődését valamilyen rendszer szerint áttekinthetővé tegyük. Legkézenfekvőbb az alaprajzi, illetve a keresztmetszeti felépítés, valamint a lefedési mód szerinti vizsgálat. E mellett természetesen lehet más szempontokat is választani, pl. a homlokzatok (külső, belső) vizsgálatát, az alapvető típusokat mégis az átjáró(k) vonalvezetése, az egymás feletti szintek felépítése és a lefedés módja határozza meg.

Geist idézett művében átfogó táblázatokat készített ezek összefoglalására. E szerint megkülönböztet:

Alaprajzilag lineáris és centrális felépítésű passzázsokat, illetve a kettő kombinációját. A lineárisokon belül is egy, illetve több „utcás” passzázsokat, egyenes vagy tört vonalú, sőt komplikáltabb, L, Y, T, †, H alaprajzzal. A bejáratok száma természetesen függ attól, hogy a passzázs hány utcára nyílik. Bejáratát elrejtetheti a kapualj (a korai példák esetén), de meg is mutatkozhat az oszlopos előcsarnoktól a diadalív motívumon át a teljes keresztmetszeti felépítés feltárásáig.

Keresztmetszet szerint a szintek száma határozza meg a jellemző felépítést. A bazárt közrefogó épületszárnyak lehetnek egy- vagy többszintesek, az üvegtető húzódhat a földszint vagy bármelyik emelet magasságában. A közrefogó épületszárnyak homlokzati síkja egybeeshet a boltok homlokzati síkjával, illetve a tető fölött vissza is húzódhat. A legtöbb bazár egyszintes kereskedelmi területtel épült, a függőfolyosós többszintes példából lett a későbbi nagyáruház.

A lefedés módja szerint Geist megkülönböztet bazilikális, tehát oldalsó és felső megvilágítású passázsokat, a felülvilágítóson belül pedig pontszerű üvegezésű, illetve üvegmezős típusokat és összefüggő üveghéjazattal fedett megoldásokat. Szerkezeti szempontból önhordó és függesztett konstrukciókat, amelyek készülhetnek íves vagy háromszögszelvényű, egy-, két- vagy háromcsuklós tartóként, illetve feszített szerkezetként.

A lefedés módja nagyban befolyásolta a belső homlokzatokat. Kezdetben a belső architektúra felépítése szorosan igazodott a felülvilágítás rendszeréhez (boltozatok és ívek), később a könnyed, hálószerű üvegtetők mintegy függetlenedtek a homlokzati nyílások kiosztásától, és az egyre nagyobb mennyiségű fény egyre erőteljesebb homlokzati plasztika alkalmazását tette lehetővé.

A mai Haris köz helyén állt régi Haris-bazár telkeinek helyrajzi adatai

A pesti városfalon belül a kimért telkek száma 1688-ban 273, 1696-ban 277, 1784-ben viszont már 585 volt. Az első belvárosi telekösszeírás, amely ránk maradt, 1688–90 között készült,[3] amely meglehetősen elnagyolt adatokat tartalmaz a telkekre vonatkozóan. Ebben épületünk akkor még két részből álló telke — amelyeket csak 1910-ben egyesítettek — a 73 és 48 számokat viseli. Az első számmal a Váci utcai telket, a másodikkal a Petőfi Sándor utcait jelöljük a továbbiakban is. A második, 1696-ban összeírt lajstromban, mely 1733-ig szolgált a teleknyilvántartás alapjául és a harmadik, 1733-tól érvényben levő összeírásban sem változott egyik telek száma sem.[4]

A Zaigerekben követett telekszámozás (Grundbuch Nummer) nem volt a legésszerűbb, mert a számozás csak az I. Zaiger idején már meglevő kb. 270 telek esetében volt folytonos, utána a telekosztások időrendjében kaptak az ingatlanok növekvő számot. Ez a gyakorlat oda vezetett, hogy az egymást követő telekkönyvi számok a városrész különböző helyeire vonatkoztak, amely az egyre sűrűbb beépítés folytán növekvő zűrzavart okozott.

Ennek felszámolása érdekében II. József új telekkönyvezési rendszert vezetett be (Popular Nummer). Bár halála után ez a telekkönyv elveszett,[5] a megmaradt névmutató és Balla Antal térképe[6] alapján a telkek azonosíthatók. Balla térképén a Váci utcai telék száma 364, a Petőfi Sándor utca felőli telken nincs szám, de Bácskai Verának az 5. jegyzetben hivatkozott mutatója szerint (p. 62) ez a telek a 390-es számot viseli.

Az első új rendszerű belvárosi telekösszeírás, amely a házakat városrészenként, meghatározott sorrend szerint tartja számon, az 1820-as évek elejéről maradt ránk.[7] Ebben telkeink a 404 és 431 számokat viselik, melyeket Hild János 1805-ben készült városrendezési térképén is megtaláljuk.[8]

Az 1840-es évek elején ismét átszámolták az ingatlanokat,[9] ekkor telkeink a 424, illetve 450-es számokat kapták.[10]

Az 1840-es évek végén kísérletet tettek a házak utcánként újrakezdődő számozására,[11] de gyakorlatilag — ha alkalmazták — mindig megadták a városrészben átfutó telekszámot is. Így a szóban forgó két telek a Városház tér 424/6, illetve Uri u. 450/6 szám alatt azonosítható.[12] Ezután az 1860-as évek végéig még kétszer írták össze a telkeket a Belvárosban, ezekben azonban a telektömbön belül stabilizálódott beépítés miatt a későbbi Haris-bazár két telkének száma változatlan maradt.

A telekkönyvi és házszám különválása csak Pest, Buda és Óbuda egyesítését követően, az egységes telekkönyvezés, illetve a helyrajzi számok bevezetésével honosodott meg. Ekkor alakult ki a mai házszámzási gyakorlat is, amely szerint telkeink a Városház tér 9. szám alatt az 587-es helyrajzi számon, illetve a Koronaherceg u. 8. szám alatt az 580-as helyrajzi számon azonosíthatók.[13] 1910-ben az új Haris-bazár építésekor egyesítették a két telket, ez azonban számváltozás nélkül ment végbe úgy, hogy az egyik telekkönyvi betétet egyszerűen megszüntették.[14]

Pest, Buda és Óbuda egyesítésétől napjainkig a helyrajzi számok mindössze egyszer változtak, 1926-ban, amikor az egész város ma is érvényes helyrajziszám-rendszerét kialakították.[15] Ettől kezdve a két telek egy számon, a 24301 hrsz-on azonosítható.

Összefoglalva a telkek szám- és címváltozási adatait:

| Év | Grundbuch No. | Populár No. | Hrsz. | Utca és házszám |
|----------|---------------|-------------|-------|-------------------------|
| 1688/90– | 73 | — | — | — |
| | 48 | — | — | Uri utca |
| 1786– | 73 | 364 | — | Forum Principale |
| | 48 | 390 | — | Uri utca |
| 1822– | — | 404 | — | Városház tér |
| | — | 431 | — | Uri utca |
| 1848– | — | 424 | — | Kígyó utca (!) |
| | — | 450 | — | Uri utca |
| 1879– | — | — | 587 | Városház tér 9. |
| | — | — | 580 | Koronaherceg u. 8. |
| 1911– | — | — | 587 | Váci u. 30/a—30/b |
| | — | — | 580 | Koronaherceg u. 8/a—8/b |
| 1926– | — | — | 24301 | Váci u. 30/a—30/b |
| | — | — | 24301 | Petőfi S. u. 8/a—8/b |

A régi Haris-bazár építése

Ami a Haris-bazárt illeti, két nagy periódust különböztethetünk meg, a régi Haris-bazár és az új, ma is álló „bazár” építését. A telkek beépítése ennél azonban régebbi, amelyből a régi Haris-bazár formáját meghatározó szakaszokat vizsgáltuk meg.

Amint azt Balla térképe mutatja, a mai „Haris-bazár” egykori telkein 1785-ben már épületek álltak: a Váci utca (akkor Városház tér) felől L alakú, kapualjon keresztül megközelíthető ház, az udvari keresztszárnyban sufnival; a mai Petőfi Sándor (akkor Uri) utca felől pedig csak az utcai fronton állt épület.

Ez a beépítés az 1810-ben készült Lipszky-féle térképen[16] ugyanebben a formában jelenik meg, s a Váci utcai oldalon valószínűleg nem is változott meg 1831-ig. Az év márciusában Schaffer János vette meg az ingatlant,[17] s május 18-án bővítési és átalakítási munkákhoz kért építési engedélyt.[18] A mellékelt terven,[19] amely Hild József

aláírásával maradt ránk, szürkével jelölt, egyemeletes, L alakú meglevő beépítés látható, a földszinten öt, az emeleten tíz tengelyes főhomlokzattal. Az udvari szárny hét axisos, előtte ötnyílású oszlopos tornác húzódik. Utóbbi Balla Antal is feltünteteti térképén. A bővítés a meglevő L U alakúvá történő kiegészítésére vonatkozik, amelyet szintén egyemeletesre irányoztak elő.[20] Noha e tervet a Szépítő Bizottmány június 12-én tartott ülésén jóváhagyási záradékkal látták el, megépülte mégis kétséges, mert egy húsz évvel későbbi építkezés rajzán[21] meglevő állapotként csak a már 1831-ből is ismert L alakú, egyemeletes szárnyak szerepelnek szürkével (tehát már meglevő jelöléssel). Az építtető ugyanaz a Schaffer János, aki az U alakú kiegészítést is tervezte, ezúttal azonban teljesen körülépítteti az udvart. Új és meglevő épületszárnyak háromemeletesre épülnek ki, szintenként 7-7 lakással, a földszinten az utca felé boltokkal. A főhomlokzaton marad a puritán klasszicista architektúra, egyenes szemöldökű, könyöklőpárkányon ülő ablakkal. A pince és földszint boltozott, az udvari homlokzatok előtt függőfolyosó húzódik. A kereszt-szárnyak kétraktusosak, az oldalszárnyak a földszinten egyterűek. A kapualj második boltszakaszából balra nyílik a háromkarú lépcső.

Schaffer János 1858. november 3-án bekövetkezett halálával a Váci utca felőli háromemeletes ingatlan egyetlen leányára, Lujzára, férjezett Fabricius Józsefnéra szállt.[22] Az átírásra azonban csak 1860. szeptember 18-án került sor. Fabricius Lujza egy héttel később, a szeptember 24-én



6. A Haris-bazár Petőfi Sándor utcai épülete a századfordulón. Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum, Fotóár



5. Haris Gergely portréja a Styx 1877. október 14-i számából

kelt szerződés értelmében 129 500 forintért mindjárt túl is adott rajta. A vevő Schiefner Gyula volt,[23] aki az 1867. május 21-i szerződéssel 135 000 forintért adta el a házat a bazárépíttető Haris Gergelynek (5. kép). E tulajdonjogi előjegyzés 1867. szeptember 27-én emelkedett jogerőre, amelyet minden bizonnyal alig várt Haris Gergely, mert három nappal később vagyonátruházási okmány alapján az ingatlan felesége, született Petrovits Mária nevére írat-ta.[24] Hogy miért volt szükség erre a tranzakcióra, arra a Petőfi Sándor utcai ingatlan vizsgálata adja meg a választ.

A Váci utcai ingatlan folytatásában a mai Petőfi Sándor utca felé egy majdnem háromszor akkora ház hely húzódik, amely az eddigi tudomásunk szerinti első pesti bazárépíttető Brudern báró tulajdona volt (A Brudern-bazárt 1817-ben tervezte Pollack Mihály a Balla térképén 392-es saroktelekre. Átjárója a Kígyó utca és a mai Petőfi Sándor utca között húzódott, nagyjából a mai Párizsi udvar helyén. Lebontották 1908 körül). 1821-ben erre a telekre Horváth Nep. János Brein Ignác építómesterrel egyemeletes, körülépített udvaros lakóházat terveztetett.[25] Még meg sem kapta az építési engedélyt, amikor 1821 februárjában a helyszínelő Szépítő Bizottmányi kiküldötteknek azt nyilatkozta, hogy az utcai szárnyat kétemeletesre óhajta építtetni, vállalva ennek a szomszéd házakra nézve adódó következményeit.[26] Ennek köszönhető, hogy Brein Ignác tervezte[27] és a felépült állapot között eltérés mutatkozik. A főhomlokzat 13 tengelyes a felépült 11 axiszal szemben (6. kép), a középső három tengelyt a terven középrizalit fogja össze. A földszinti nyílások a terv szerint is félkörívvél zárulnak, az I. emeletiek azonban a sima keretelés helyett a valóságban háromszögű szemöldökpárkánnyal díszítet-

tek. Az egyenes záródású, szalagkeretes II. emeleti ablakok könyöklőpárkányon ülnek, ahogyan azt Brein a rajzon az I. emeleti ablakoknál feltüntette. Az udvari szárnyak egy menetekes 12 tengellyel, a keresztzsárnyak két traktussal, kilenc travéval épültek meg. A földszinten az utca felé boltok, az emeleten három lakás kapott helyet.

Az 1844. július 4-én kelt örökbevallási okmány szerint[28] az így felépült ingatlan felerészben szülői örökség, felerészben pedig vétel útján Horváth László tulajdonába került, aki az 1852. szeptember 29-i átírás szerint a telekhez + 19 négyszögölnyi területet vásárolt. Ez feltehetően az udvar végében a Váci utca felé eső szabálytalan részen fekszik, amelynek a Kígyó utca felé eső, már Balla térképén is meglevő épületszárnyán a tulajdonos 1858-ban Pollack Ágoston tervei szerint[29] átalakítást végeztet: a raktárakat válaszfal-áthelyezésekkel lakássá alakítják.

A következő évben Horváth László áruba bocsátja a félig örökölt, félig valószínűleg a másik örököstől megváltott Úri utcai házat. A vevő Petrovits Demeter, aki az 1859. augusztus 18-án kelt adásvételi szerződés alapján 167 000 bécsi forintot és 200 dukátot fizetett az ingatlanért.[30] A Petrovits név már ismerősen cseng és valóban az ő leánya az a Petrovits Mária, férjezet Haris Gergelyné, aki 1867. január 15-én törvényes örökösödés jogcímén a Petőfi Sándor utcai ingatlan birtokosa lesz.[31]

1867-ben tehát mindkét ingatlant sikerül a házaspárnak megszereznie, s most már tudjuk, hogy a Váci utcai rész megszerzését éppen a bazárépítés terve miatt tartották fontosnak. Feltehetően azért íratta Haris Gergely Petrovits Mária nevére a Váci utcai házat, mert csak azonos tulajdonos kezdeményezhette a bazárépítést. Mi késleltette jobban 1873-ig, illetve 1876-ig az érdemi munka elkezdését, Haris Gergelyné betegsége vagy a gazdasági válság, nem tudjuk.

Tény, hogy a bazárépítéssel kapcsolatos tervek[32] és iratok 1873-tól kezdve maradtak fenn;[33] a tervek mestere az 1871-ben Budapesten letelepedett Semper-tanítvány, Feszty Adolf. A július 12-én tartott tanácsülés jegyzőkönyvéből megtudhatjuk, hogy a testület felszólította Haris Gergelyt: nyilatkozzék arról, hogy mikor szándékozik építkezni. A főváros azért sürgette a munkák megkezdését, mert a Váci utca szélesítése miatt a Kígyó és Párizsi utca közé eső három épület a szabályozási vonalba került és bontásra ítélték. A Kígyó utcai szomszéd pedig már újjá is építtette a sajátját, így az egykori Schaffer-ház még feltűnően elcsúfította a Városház teret. A tanácsi határozat azt is kimondja, hogy amennyiben Haris záros határidőn belül nem nyilatkozik, kisajátítási eljárást kezdeményeznek ellene. Egyidejűleg megbízzák Halácsy Sándort a kisajátítási terv elkészítésével.[34]

A tanács következő heti ülésére megérkezik Haris válassza, amelyben kijelenti, hogy építési szándéka nagyon komoly, csupán felesége nagy betegsége akadályozta meg eddig a munkák megkezdését. Vállalja, hogy 1878. február 1-ig újjáépítteti a házat, és egyúttal kéri, hogy a kisajátítandó telekrészt a város 1600 forint négyszögölenkénti áron váltsa meg tőle. A tanács mindkettőt visszautasítja és a bontás elkezdését 1875. augusztus 1-i, az új építés befejezését 1876. augusztus 1-i határidőhöz köti. Megváltást a kisajátítandó részért egyáltalán nem hajlandó fizetni.[35]

Időközben 1873. június 29-én Haris Gergelyné meghalt, ezért Haris megbízottja haladékot kér a bontási, illetve kezdési határidők kötelezvényének aláírására.[36] A tanács azonban hajthatatlan, de minthogy Petrovits Mária halálával a szóban forgó ingatlanok hagyatéki eljárás alá kerültek, konkrét intézkedést nem foganatosíthat.[37] (Eldönthetetlen, hogy valóban a nagy hatósági nyomás hatásá-

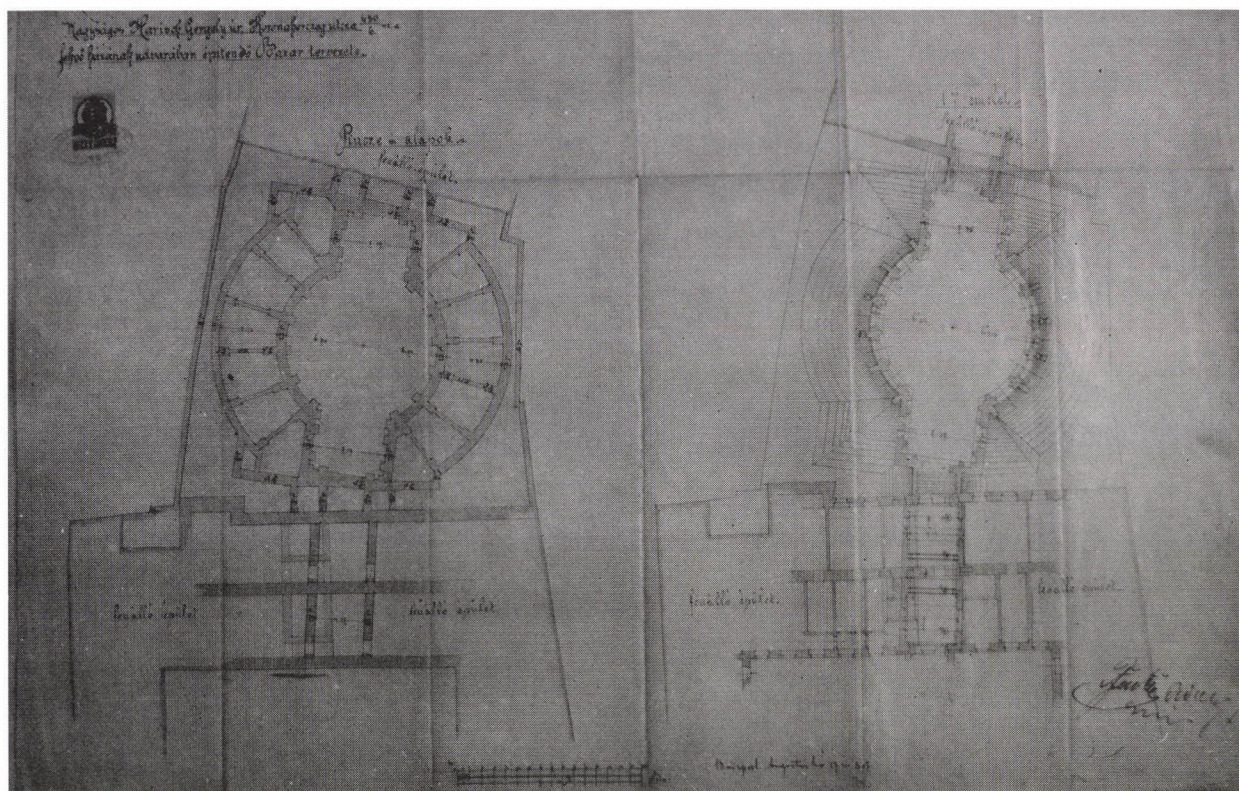
ra készült-e a tervlap, vagy csak elírás rajta az az évszám, amely a bazárépület üvegtetejének részletrajzán olvasható: 1873 [!][38] Hiszen a sorozathoz tartozó többi terv 1877-ből datált. Az is lehet, hogy a tervezés 1873-ban valóban elkezdődött, de Haris Gergelyné halála és a hagyatéki eljárás miatt folytatása csak évek múlva vált esedékessé.)

1874. február 6-án a tanács ismét elrendeli a kisajátítási terv elkészítését, de minthogy a Párizsi utca felőli szomszéd házat is 1876-ban kezdik el a szabályozási vonalhoz igazítani, március végén mégis beleegyeznek abba, hogy Haris a bontást 1876 tavaszára halassza.[39] 1874. november 6-án a Fővárosi Mérnöki Hivatal bemutatja a szabályozási tervet, amely szerint 25 négyszögölnyi rész esik az utcaszélesítés áldozatául.[40]

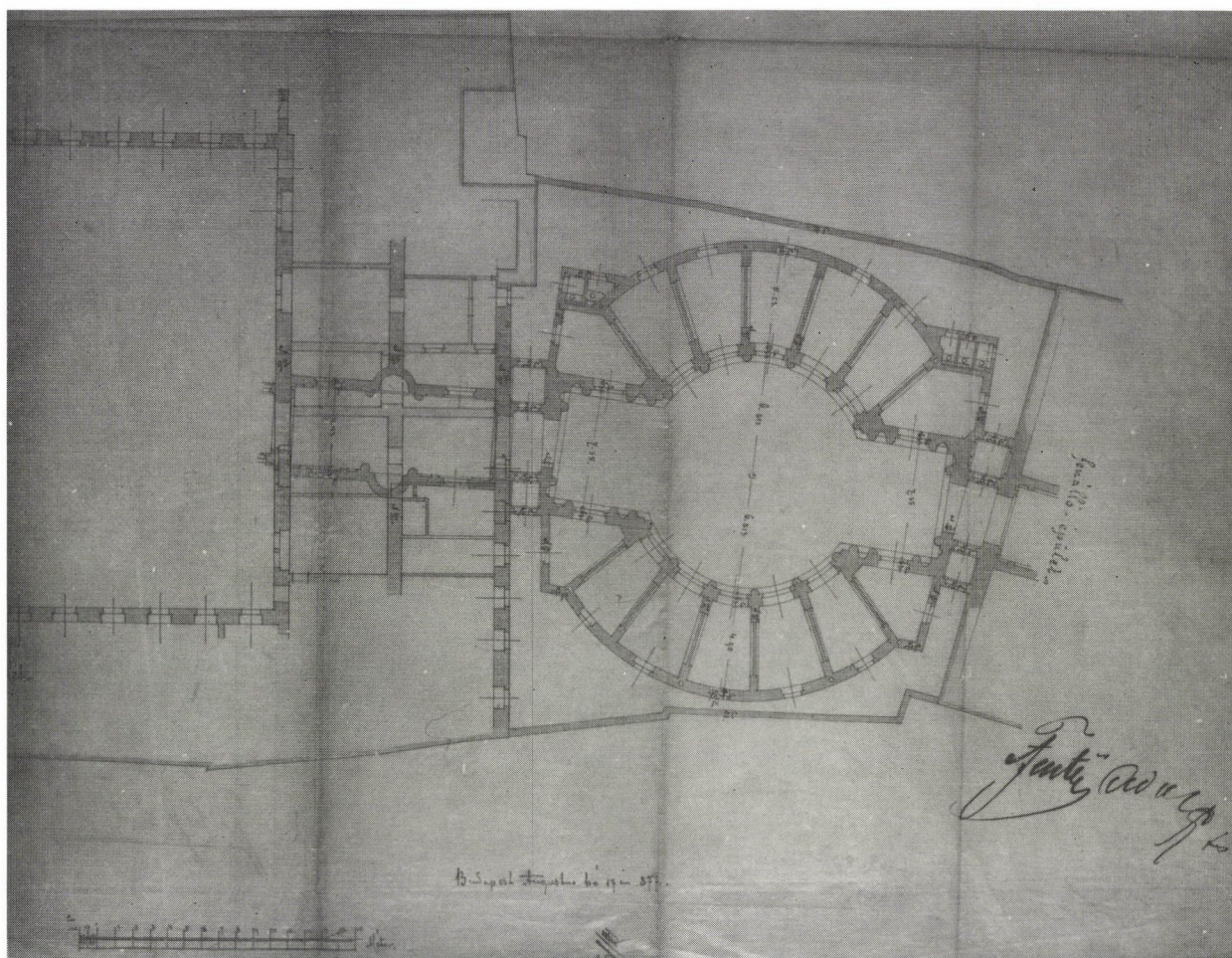
1875 nyarán Haris Gergely Bécsben végrehajtott műtétje akadályozza az ügyek intézését. Szeptember 18-ra elkészülnek a tervek és Haris Gergely engedélyezésre nyújtja be őket. A kísérelévléből megtudhatjuk, hogy a Városház téri háromemeletes és a Koronaherceg utcai kétemeletes házak utcai szárnyát négyemeletesre szándékoztak kiegészíteni; „a Városház téri részt és a középső, kör alakú udvari részt azonban újonnan négyemeletesre” építik úgy, hogy az egész földszinten az épületek hosszában üveg-gel fedett árucsarnok létesüljön. Az 1875. október 9-én megtartott helyszíni szemle alapján december 23-án a tanács kiadta az építési engedélyt azzal a kikötéssel, hogy a vasszerkezet részletrajzai pótlólag bemutatandók és tűzbiztos főpárkány építendő.[41] További kikötés, hogy a Koronaherceg utcai szárny IV. emeleti fala legalább 24 hüvelyk vastagságú legyen, mert a traktusmélység több mint 20 láb. (7—9. kép)

Az építkezés 1876 második felében gőzerővel folyt, s némi szabálytalanság árán év végéig a Váci utcai szárnyat a főpárkányig sikerült befejezni. A szabálytalankodás abban állt, hogy Feszty a tanács határozata ellenére részletrajz benyújtása nélkül és nem a kívánt formában hajtotta végre a főpárkány kivételét, amiből 1876 karácsonytól 1877 húsvétig tartó huzavona keletkezett közte és a tanács között.[42] Végül, utólag, április 20-án csak elkészíti a koronázópárkány tervét, amelyen a sárgerendát I vassal helyettesíti és a párkányt a középfőfal kéményeihez horgonyozza le. A Fővárosi Közmunkák Tanácsa szakmailag védelmezte Feszty megoldását, így szerencsére a határozat ellenére sem kellett visszabontani a főpárkányt. A kiszabott 200 Ft bírság megfizetése alól viszont nem mentik fel, amelyet azonban még 1877 végéig sem fizetett be.[43] Még 1876. október 13-án a Váci utcai részre módosítási engedélykérelmet nyújtottak be, amely nem érintette a bazár eredetileg 3,5 öl szélesre és 71,46 öl hosszúra tervezett formáját. A módosított engedély a főpárkányra vonatkozó kikötésén kívül csupán a válaszfalak vasgerendás kiváltását és üreges téglafalazását írta elő. Ebből arra következtethetünk, hogy a korábbi háromemeletes épület utcai szárnyát a külső főfal újjáépítésével megtartották, s csak az udvari szárnyak emeletét, illetve az üvegfedésű bazár készült újonnan. Így gazdaságosabb volt[44] és a befejezés 1877. augusztus 1-re kikényszerített időpontját is tartani lehetett.

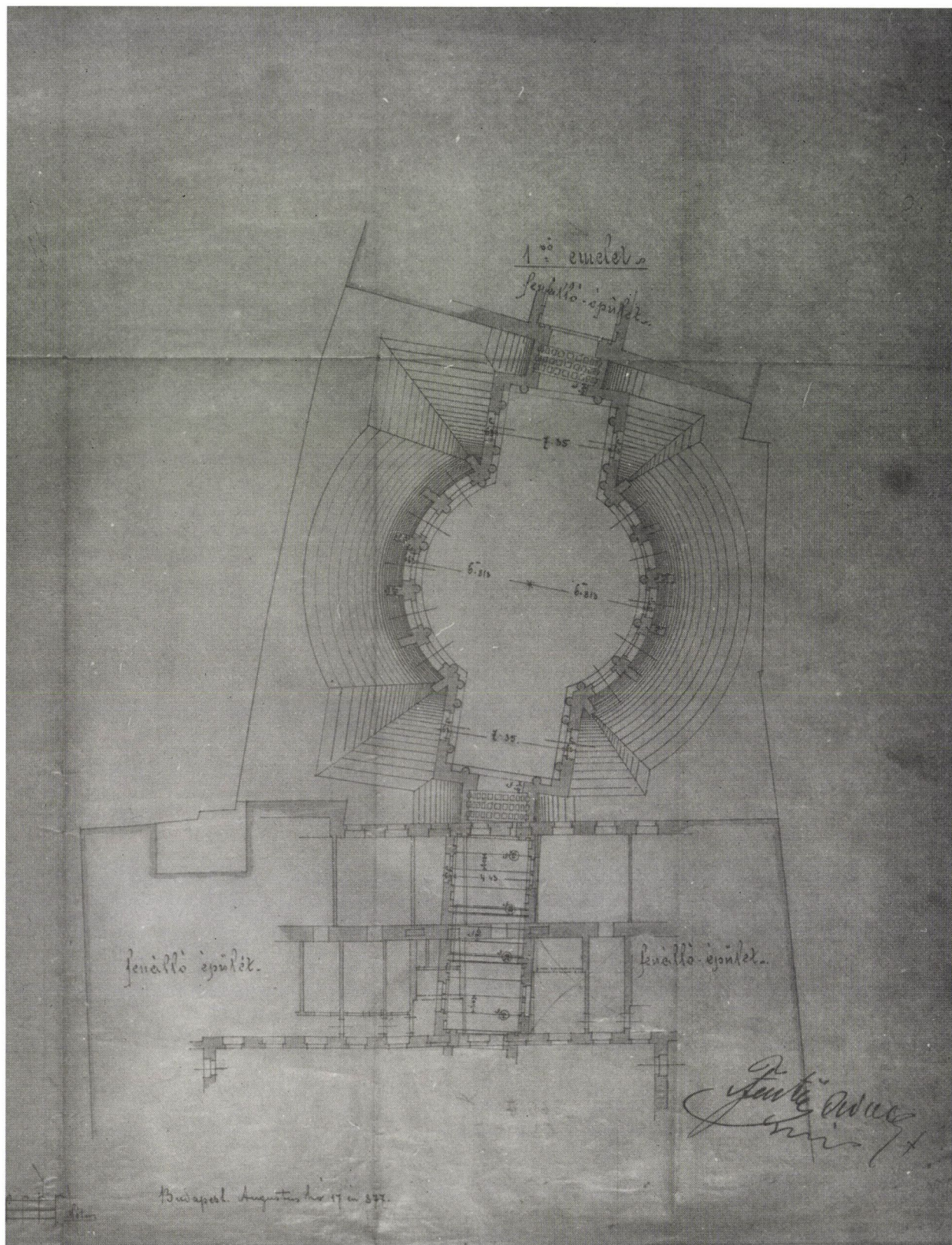
Feszty 1877. május 25-én kérte meg az üvegfedéshez az engedélyt, amelyet Oetl Antal kivitelező kezessége mellett meg is kapott.[45] A próbaterhelést 1877. június 25-én nem kisebb személyiségek jelenlétében tartották meg, mint amilyen Weber Antal, Ybl Miklós, Feszty Frigyes, Varásdy Lipót, Bobula János. Az eredmény igen kedvező volt,[46] s így július 18-án a lakhatási engedélyhez szükséges helyszíni szemlét is megtarthatták. A használatba vételi engedély kelte július 28., hatálya 1877. augusztus 1.[47] Adatai



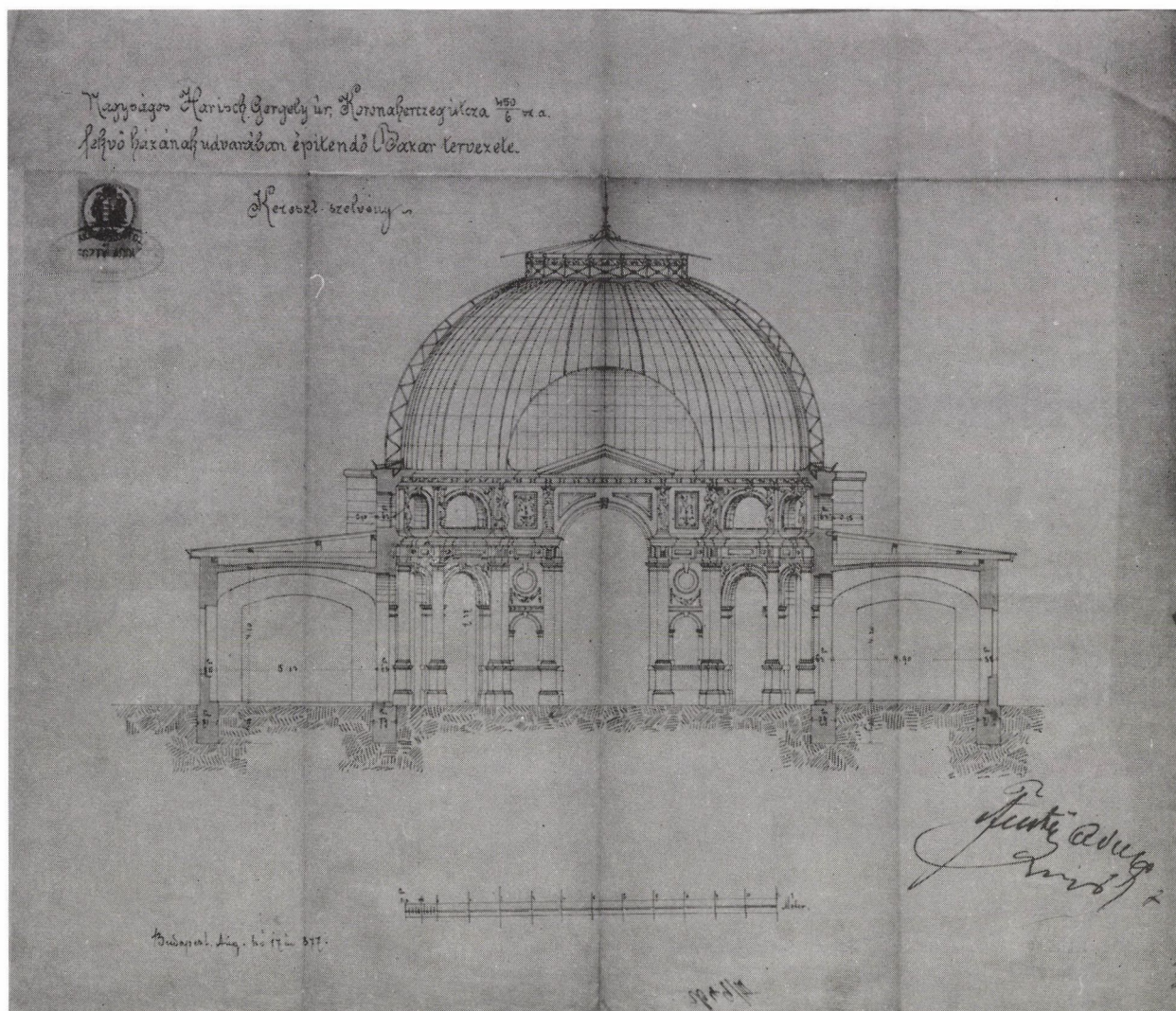
7. A régi Haris-bazár kupolájának pincszinti és első emeleti alaprajza. Fesztly Adolf, 1877. augusztus 17. BTM Kiscelli Múzeum, Tervtár



8. A régi Haris-bazár kupolájának földszinti alaprajza, részlet. BTM Kiscelli Múzeum, Tervtár



9. A régi Haris-bazár kupolájának első emeleti alaprajza. A 7. kép részlete



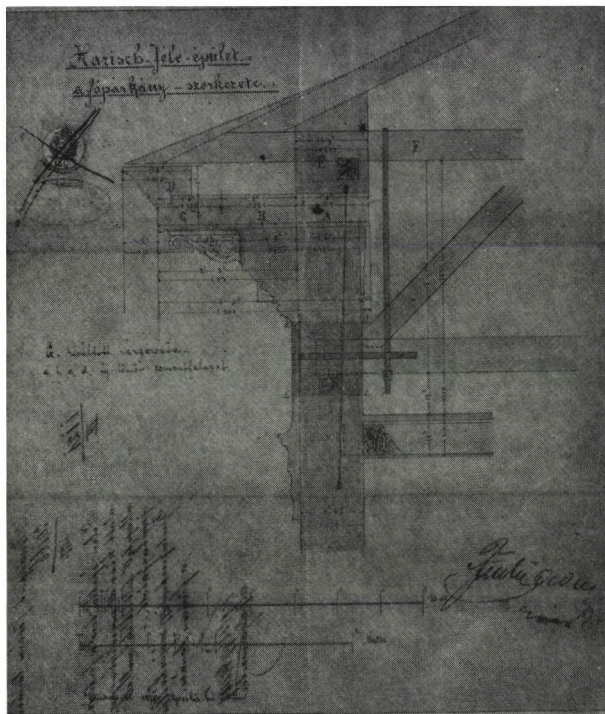
10. A régi Haris-bazár kupolájának keresztmetszetterve. Feszty Adolf 1877. BTM Kiscelli Múzeum, Tervtár

szerint a Váci utca felől 14 üzlet, az I—III. emeleteken 4-4, a IV. emeleten pedig két lakás kapott helyet.

A Petőfi Sándor utcai telek beépítésével kapcsolatban igen meglepetésszerű az a korabeli híradás, miszerint „... a Koronaherceg utcai épület kiépítése még 100 000 forinttal volt előirányozva. Ez azonban a tulajdonos 1869-ben bekövetkezett halála miatt elmaradt, bonyolult örökségi viszonyok miatt.”[48]

Az örökségi viszonyok valóban bonyolultak voltak a kiterjedt rokonság, valamint Haris Gergelyné Petrovics Mária végrendelete miatt, amelyben a bazárépítés kedvéért nemcsak a férje által az ő nevére írt Váci utcai házat, de az örökségként kapott, s így eleve gyerekeit is illető Petőfi Sándor utcait is egyedül férjére hagyta. A Váci utcai rész jogosságát nem is vonta kétségbe senki, de a Petőfi Sándor utcai ingatlan tulajdonosául 1877. december 6-án végül Haris Gergely fiát, Haris G. Szilárdot jegyzik be. Ezért aztán az eredetileg Haris Gergely által engedélyezett bazárépítés Petőfi Sándor utcai részének módosítását még apja életében, 1878 márciusában Haris G. Szilárd kezdeményezi.[49]

Ebből az iratból derül ki, hogy a Petőfi Sándor utcai ingatlan udvari szárnyait elbontották és helyén „e folytatólagos Rotunde Bazár építése még 1877 augusztus havában megkezdődött”, sőt az 1878. május 1-re „tökéletesen lakható lesz”. Tekintve azonban, hogy időközben tulajdonjoggal Haris G. Szilárdé lett, a továbbiakban ő intézi a hivatalos formákat is. Ezért a használatbavételi engedélyt is ő kérte meg. A március 28-án tartott helyszíni szemle jegyzőkönyve szerint az átalakított részben, tehát a Petőfi Sándor utcai szárnyban a földszinten négy bolt, az emeleten négy szoba és egy előszoba, az újonnan épült részben, tehát az udvaron 14 boltra az engedély kiadható. Négy helyiség azonban, köztük a kocsma, még nem elég száraz, csak augusztus 1-i hatállyal vehető használatba.[50] Az előírást ugyan nem tartották be, lényeg azonban, hogy ennek az iratnak az alapján végleg leszögezhető: a Koronaherceg utcai építkezés elmaradása pusztán az emelet ráépítésének és az utcai homlokzat átépítésének elmaradását jelentette. A Haris-bazár tehát teljes egészében, mintegy 128 méter hosszon felépült, teljes hosszában üveggel fedett volt, és így működött az 1910-es évben történt elbontásáig.



11. A régi Haris-bazár főpárkányának terve. Feszty Adolf, 1877.
BTM Kiscelli Múzeum, Tervtár

A bontásra azért került sor, mert a kiterjedt család szerteágazó rokon kapcsolatai miatt egy-egy örökösnek pár évtized leforgása alatt harmad-, hatod-, majd csak nyolcadrészt jutott. Ilyen körülmények között természetesen nem tartották elég jövedelmezőnek, s ezért határoztak 1909-ben úgy, hogy lebontatják. Helyére még több bérlakást és boltot tartalmazó ingatlannak kellett kerülnie a lehető legkisebb beruházási költség és a maximálisra tervezett jövedelmezőség követelményével.

Felépítésére pályázatot írtak ki.[51] A programban szerepelt, hogy a passzázs lehetőleg minél több szintes és fedetlen legyen, s nem maradt ki a legfontosabb cél megfogalmazása sem, a minél nagyobb nyereségesség.

Nem célunk a Haris-bazár történetének e korszakát is bemutatni, csupán megjegyezzük, hogy a beérkezett pályaművek közül megvételt nyert Tőry Emil, Quittner Zsigmond, Hüttl Dezső és a Hoepfner—Györgyi szerzőpár. Kivételre Rainer Károly tervét fogadták el, amely 1911-ben felépült, s a kapuk eltávolítását leszámítva, szinte változatlan formában maradt ránk. Bárki számára dokumentálja tehát, amit itt elmondhatnánk róla. Nélkülözhetetlennek a Feszty-periódus értékelését ítéljük, amely sajnos már a múlté.

Értékelés

A tanulmány utolsó fejezetéhez érve most már nem kétséges, hogy a köztudatban egyszerűen Haris-bazárként megjelenő fogalom két, egymástól teljesen független épületet jelöl. Az új, ma is álló Haris-bazár a réginek egyetlen „porcikáját” sem őrzi, egyetlen közösnek mondható vonásuk, hogy mindkettő a bazárok 19. század eleji csoportjához tartozik, az egyszerű üzlet + bérház alapprogrammal ma-

gánvállalkozásban létrejött tipushoz. Éppen ebből az egyetlen közösnek mondható vonásból adódik megítélésük különbözősége.

Tanulmányunk első fejezetében bemutattuk az épület-típus kialakulását, virágzását és „bukását”. Megismertük azt a folyamatot, ahogyan a gyarapodó polgárság a maga „malmára tudta hajtani” a városiasodás előnyeit és azt a fordulatot is, amelytől kezdve az immár megerősödött városok vagy testületek magukhoz ragadták ezt a jövedelmező tevékenységet, kiegészítve a bazárt a nagyváros társadalmi életének teret adó új funkciókkal, középületté formálva azt.

Ennek a folyamatnak az ismertetését azért tartottuk szükségesnek, mert nélküle nehezen lenne érthető, hogy az egyaránt üzlet + bérház programmal létrejött két Haris-bazár miért értékelendő különbözőképpen.

Mint Nyugat-Európa sok más jelensége, a bazárépítés is kissé megkésve érkezett Magyarországra. A 18. század végén Párizsban megjelenő építési forma nálunk ismert első példája az 1817-ben tervezett Brudern-bazár. A késés tehát néhány évtized, és Feszty Haris-bazára sem késett többet. A magánvállalkozásban létrejött, vendéglővel bővített fejlettebb változat, amelyet az alkalmazott architektúra és épületszerkezetek korszerűsége és méretei miatt egyetlen megépült korabeli magyar példa sem szárnyal túl. Más kérdés, hogy az elgondolás szintjén maradt egynémely bazárötlet, ami ha megépül, nagyobb szabású lett volna a Fesztyénél. Ezek egyike az 1865-ben papírra vetett Dunaparti bazársor, amely a mai Vigadó tér bal oldalán az Eötvös térig, jobbján pedig a görög templomig húzódott volna. Gerster és Frey tervének három alsó szintje (pince, földszint, felemelet) üzleteket, emeletei (I—II.) lakásokat tartalmaztak volna. Architektúrája még az ún. Rundbogenstil (félköríves romantika) jegyében fogant, mintegy alkalmazkodva Feszty Vigadójához. A másik, a Kauser és Frey szerzőpáros által tervezett, a leégett pesti Német Színház helyére (a Vigadó mai Vörösmarty tér felőli részén) 1869-ben pályázatként készült „Városi bérház és bazár”. Ha megépül, ez lett volna az első városi megbízásból létrejött bazár, amelynek terve a legszebb ránk maradt magyar példa. A Dunával párhuzamosan két átjárója lett volna (a mai Vigadó és Deák Ferenc utca között), s a rájuk merőleges bazársor a mai Vörösmarty térre vezetett. Félköríves dongával fedett üvegteretűt mives öntöttvas tartók alkották, a záradékban felülvilágítóval. Homlokzatarchitektúrája igazodott volna a Vigadóéhoz, az üzletek fölött négy lakószint húzódott.

A mai Vörösmarty tér lett volna egyébként a 19. század második felének legnagyobb bazáregyüttese Budapesten, ha az 1859-től dokumentálható törekvések valóra valnának. A Gerbeaud helyén állt egykori Harmincadhivatal bontása után a Dorottya utca, Harmincad utca, József és Vörösmarty tér által határolt telektömbre is bazár és irodaház (bank) került volna. Ennek földszinti és emeleti alaprajzai szintén Gerster és Frey aláírásával maradtak fenn 1859-ből.[52]

A legnagyobb szabású elképzelés a Vörösmarty tér keleti oldalának telektömbjére került volna, de erről is le kellett mondani, mivel a Deák Ferenc és Harmincad utca, illetve az Erzsébet és Vörösmarty tér közé eső hét telekből az építendő Assicurazioni Generali trieszti biztosítótársaság csak ötöt tudott megszerezni. Szándékuk a milánói Vittorio Emanuele II., illetve a nápolyi Galleria Umberto I.-hez hasonló bazár építése volt.

Érzelhető, hogy a Duna-parti korzótól a Vörösmarty téren át a Belvárosig szinte összefüggő bazár-labirintus épült volna, ha minden szándék megvalósul. Elég balsze-



12. Utcakép a régi Haris-bazárral. Fotó Klösz, 1890 körül. BTM Kiscelli Múzeum, Fotótár



13. A régi Haris-bazár főhomlokzata 1885 körül. BTM Kiscelli Múzeum, Fotótár



14. A régi Haris-bazár rotundája 1880-ban. Fotó Klösz. BTM Kiscelli Múzeum, Fotótár



15. A régi Haris-bazár rotundája. Fotó Müllner János. BTM Kiscelli Múzeum, Fotótár



16. A régi Haris-bazár fedett „utczájának” részlete 1885 körül. Geist nyomán

rencse, hogy éppen a legcsillogóbbak nem jöhettek létre, amelyek Budapestet igazi nyugati nagyvárossá tehetnék volna.

Feszty bazárja a század első felében kialakult típus teljesen kikristályosodott példája. Az épülettípus fejlődésének azt a lényeges állomását képviseli, amely fordulópont volt a középületté válás közvetlen előzményeként. Megvalósulásában elévülhetetlen Haris Gergely több mint egy évtizedes küzdelme. Attól kezdve, hogy felesége 1867-ben örökségképpen hozzájutott a Petőfi Sándor utcai ingatlanhoz és sikerült megvásárolnia a Váci utcait is, 11 év telt el a kupola próbaterheléséig. A neoreneszánsz stílusban tervezett főhomlokzat főtengelyében korinthuszi oszlopok között feltáruló bejárati félköríves nyílás az átjáró lefedésének formájára utal. Az erkéllyel is hangsúlyozott portál az épületet kiemeli az egyszerű lakóházak sorából (10–16. kép). A homlokzati architektúra valamennyi szinten díszesebb a szomszédos épületek plasztikájánál: a piano nobile nyílásai oszlopos aedikulás keretelésűek, váltakozóan háromszögű és szegmensívű szemöldökpárkánnyal. Fölötte félköríves záródású ablakok lizénás aedikulás kerettel, egyenes szemöldökkel. Az egykor háromemeletes épület főpárkányának magasságában mint könyöklőpárkányon ülnek az egyenes záródású negyedik emeleti ablakok. Az új főpárkány háromtagú, díszes, széles frizzel, hatalmas, konzolos koronázópárkánnyal. Az utolsó szint ablakai közötti falmezőket sgraffitós ornamentika díszíti. A fedett átjáró belső architektúrája is igen gazdag. Az egyes boltok vállpárkányon futó ívezetes nyílásait golyvázódó osztópárkányt tartó oszlopok választják el egymástól. A mezzanin félkör alakú

ablakai záróköves keretelésűek, a közöttük álló kariatidák fölött konzolos főpárkány húzódik. A mintegy 14 m átmérőjű lanternás üvegkupola alatt hangulatos szökőkút frissíti a levegőt. A kupolatérhez csatlakozó szárny lefedése analóg a párizsi Passage Verdeau üvegtetejével (3. kép). A szerkezetet szegecselt acéltartók alkotják, amelyre hálóként függesztették fel a belülről megjelenő, architektúrától független osztású héjazatot (készítette Oetl Antal).

Nyugat-Európában kb. a 19. század közepére alakult ki a bazárnak ez a formája (a homlokzaton feltüntetett bazárkeresztmetszet, belső homlokzati tagolástól független, hálószerű üvegostás és a megvilágítás fény–árnyék hatásaira építő, gazdagon tagolt, belső homlokzati plasztika). A Haris-bazár jelentőségét az is növeli, hogy Budapesten a múlt században épült és dokumentálható fedett bazár ezen kívül nem maradt. A megvalósulatlan nagyszabású elképzelések mellett éppen a felépült példákról tudunk a legkevesebbet.

Így a kiegészítés és Pest, Buda, Óbuda egyesülése idejéből a régi Haris-bazár az egyedüli bizonyíték arra, hogy a magyar építészettörténetben megvalósult a magánvállalkozású bazárok legfejlettebb változata. S ha ehhez tudjuk, hogy a kiindulási alaptípus is jelen volt (Brudern-bazár), akkor valószínűleg a kettő közötti fejlődés jellemző példáit sem lenne érdektelen felkutatni. Nagy kár, hogy a Haris-bazár nem maradhatott ránk, s még nagyobb, hogy a helyén épült új, Rainer-féle „bazár” nem lett a középületté fejlesztett változat reprezentánsa.

Nemes Márta

1 Geist, J. F.: Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts. München 1969, 123, 169.

2 Mindkét pályamű 1-1 példányát a MÉS Z irattárának kellene őriznie, de egyiket sem találtuk ott. A Lőrincze Zsuzsáé helyén Moravánszky Ákos évvel ezelőtt kelt őrzégye található, a másik nyomtalanul eltűnt. Így a magyar bazárépítésre egyetlen előzmény a Magyar Építőművészetben megjelent három oldalnyi összefoglalás Pap Katalintól.

3 Budapest Főváros Levéltára (a továbbiakban: BFL), IV. 1215/f Pest város telekkönyvi iratainak gyűjteménye, Telekösszeírások: Zaiger I.

4 Uo. Zaiger II. (1696–1733) és Zaiger III. (1733–1820).

5 *Bácskai Vera*: Pest város topográfiai mutatója I. Budapest 1975, 10.

6 BFL, XV. 224. Térképtár, P. átt. I. 1.

7 BFL, IV. 1215/a Belvárosi telekösszeírások I. füzet, 1822.

8 Hild János, Hild József, Pest nagy építőjének édesapja városrendezési térképe — eddigi adataink szerint — három példányban ismeretes. Egyiket a Budapesti Történeti Múzeum Várostarténeti Osztálya őrzi (közli *Bácskai Vera* 5. jegyzetben idézett művében, 343.), a másikat a Magyar Országos Levéltár (S. 11. No. 664.). Utóbbira nincsenek rávezetve a telekszámok. A harmadik Budapest Főváros Levéltárában P. átt. I. 6. A levéltárak referenseinek (Tóth Csabáné, Hídvégi Violetta és Fabó Beáta) segítségét ezúton is köszönöm.

9 BFL, IV. 1215/a II. füzet 1840 körül.

10 Lásd még *Magyar Mihály*: Pest szabad királyi város házjegyzéke, Budapest 1848, 20–21.

11 Uo.

12 Pester Häuser Schema. Pest 1858, 10.

13 Budapest főváros dunabalparti (volt pesti) részén megállapított új és régi helyrajzi- és házszámok mutatókönyve. Szerkeszti a Fővárosi Mérnöki Hivatal Földmérés Szakosztálya. Budapest 1879, 33–34.

14 BFL, VII. 12. d. A budapesti központi királyi járásbíróóság telekkönyvi iratai, 579. betétszám 1911. július 10-i bejegyzés: az 580-as 904,95 négyszögöl nagyságú és az 587-es 335,98 négyszögölös telek egyesítéséből 1240,93 négyszögölnyi tömb keletkezett. Ebből a mai Petőfi Sándor utcai szabályozás miatt 22,3 négyszögöllet a székesfőváros közönsége javára bekebeleztek, így a végleges teleknagyság 1218,6 négyszögöl.

15 BFL, VII. 12. d. Helyrajzi szám azonosítási jegyzék, 1926.

16 Hadtörténelmi Intézet térképtára G. I. h. 998, 4. szelvény.

17 BFL, IV. 1215/d Telekátírási jegyzőkönyvek, 1859–62. 230.

18 BFL, IV. 1207/b Pest város Szépítő Bizottmányának iratai, SzB. 5207.

19 BFL, XV. 311. SzBk 166.

20 Megjegyezzük, hogy *Rados Jenő*: Hild József életműve (Budapest 1958) című monográfiájában SzB 5207 alatt (299.) egyemeletes építkezésként tünteti fel ezt az átalakítást, amely azonban csak az udvari jobbszárnyra vonatkozik és az utca felől nem is észlelhető.

21 BFL, XV. 311. SzB. 14060 Wagner János terve. A hozzátartozó irat: IV. 1207/b SzB. 14060.

22 Schaffer János 1858. október 24-én kelt végrendeletét lásd BFL, IV. 1202/cc Testamenta et Inventaria No. 6145 a. n.

23 BFL, IV. 1324/a Pest város telekkönyvi iratainak gyűjteménye, Telek- és betáblázási könyvek, Belváros II. kötet 473.

24 Uo., Belváros IV./b kötet 1028.

25 *Bierbauer Virgil*: Pesti építőmesterek munkássága 1809–1848. Tanulmányok Budapest Múltjából I. Budapest 1932, 84.

26 BFL, IV. 1207/b SzB. 2997 fol. 1–4.

27 BFL, XV. 311. SzB. 2997/a–d.

28 BFL, IV. 1324/a, Belváros II. kötet p. 499.

29 BFL, XV. 311. SzB. 19126.

30 BFL, IV. 1215/d Telekátírási jegyzőkönyvek 1859. május–1862. március, fol. 36. No. 45.

31 BFL, VII. 12. d. 579. betétszám.

32 Valamennyi Feszty Adolf aláírásával a Budapesti Történeti Múzeum Újkori Osztálya (a továbbiakban Kiscelli Múzeum) gyűjteményében 65.4–65.10 ltsz. alatt. Az anyag keresésében tanúsított készségért Baróti Juditnak, Branczik Mártának, Holló Szilviának és Sarkadi Jánosnának tartozom hálával. Feszty Adolf munkássága feldolgozatlan, vázlatosan *Szénássy Árpád* foglalta össze a Műemlékvédelem 1983/1 számában.

Feszty Adolf (Ógyalla, Komárom m. 1846–Bp. 1900) Árpád festőművész és Gyula építész fivére, iskoláit Ógyallán, majd a pozsonyi reáliskolában végezte. Pozsonyból a bécsi műszaki egyetemre került, majd 1862–66 között Zürichben Semper tanítványa. Rövid párizsi tanulmányút után 25 évesen 1871-ben Pesten nyitott építészeti irodát, ahol csakhamar elhalmozták munkával a kiegyezési utáni, s főleg a Pest, Buda és Óbuda egyesülését követő építési lendületben. A Sugárút 1885-re befejezett épületeiből tízet Feszty Adolf tervezett: legjelentősebb a Foncière Biztosító Intézet Andrássy út 2. alatti palotája, de az ő művei még a mai számozás szerinti 8–10, 15–17, 46, 60, 72, 78 és 96 sz. bérpaloták is. Ő tervezte többek között a bécsi és budapesti lóversenytér épületeit, valamint számos magánépítetető és a Magyar Országos Bank Nádor utcai palotáját. A Schneider-ház bontása után ideiglenes bazárral takarta el a Kúria tűzfalát a Ferenciek terén. Erdemeinek elismerésül 1882-ben megkapta a Ferenc József-rend lovagkeresztjét, 1885-ben pedig a Budapesti Országos Általános Kiállítás nagyeremét. 1887–92 között a tatai választókerület képviselője volt. Közben 1890-ben kibérelte Esterházy herceg 30 000 holdas süttői uradalmát, ahol gazdálkodásba és papírgyártásba kezdett. A szakadatlan munka felőrölte erejét, és férfikora teljében szívszélhűdés vetett véget életének. Temetése a nekrológ szerint 1900. január 28-án volt. (Műcsarnok 1900/4, 81).

33 BFL, IV. 1407/b Budapest székesfőváros tanácsi iratai 449-III/874. fol. 1–105.

34 Uo. fol. 1–4.

35 Uo. fol. 5–8.

36 Uo. fol. 9–12.

37 Uo. fol. 13–24.

38 Kiscelli Múzeum tervtára, 65.4 ltsz. alatt.

39 BFL, IV. 1407/b, 449-III/874. fol. 25–32.

40 Uo. fol. 33–41.

41 BFL, IV. 1407/b, 1486-III/875. fol. 41–56.

42 BFL, IV. 1407/b, 1153-III/876. fol. 9–70.

43 Uo. fol. 107–110.

44 Ezzel együtt is 1876. augusztus 9-én 156 000 osztrák értékű forint kölcsönt vett fel Haris Gergely a Pesti Hazai Első Takarékpénztártól, majd 1878 januárban és februárban újabb, kétszer 125 000 Ft-ot tábláztak be az ingatlanra: BFL, IV. 1324/a Telek és betáblázási könyvek Belváros II. kötet. 499. és IV. b. köt. 1028. lap.

45 BFL, IV. 1407/b, 1153-III/876. fol. 77–82.

46 Uo. fol. 83–98.

47 Uo. fol. 99–106.

48 *Veres Sándor*: A Haris-bazár. Ország-Világ 1880, 90. E cikk — bár kortárs szerző írta — nemcsak ebben pontatlan: 1. az építés nem 1866-ban, hanem 10 évre rá kezdődött el, ahogyan azt az idézett levéltári adatok alátámasztják; 2. Haris Gergely 1879. július 22-én halálozott el, életének 59. évében, amelyet a család leszármazottjának, dr. Karczag Ivánné Masirevits Fedórának a tulajdonában őrzött gyászjelentés tanúsít.

49 BFL, IV. 1407/b, 1486/875. fol. 105–110.

50 Uo. fol. 111–136.

51 Magyar Építőművészet 1909/8–9. 40–56.

52 Földszinti alaprajzát lásd *Nemes Márta*: A pesti Harmincadhivatal (vámház) és a Gerbeaud építéstörténete. Ars Hungarica XII. 1984, 78. kép.

THE OLD HARIS ARCADE IN BUDAPEST

One of the gems of Hungarian architecture, the old Haris Arcade, only remotely related to what is called by that name now, was once in place of today's Haris köz connecting Váci-Street and Petőfi Sándor-Street in downtown Budapest. Thousands of people passing through there day by day are ignorant of the fact that the building they know today was not the one that was covered by a glass dome, and that the destruction of the glass roof was not the only reason for the disappearance of the Haris Arcade, the classic example of its kind in Hungary.

The most recent research results deserve publication partly to dispel the misunderstandings, and partly to pay tribute to the architectural merits of Adolf Feszty.

Only one of the scores of open or covered passages and arcades once interweaving Pest has survived intact: the Paris Arcade, a representative of a latest type of the genre. The one-time Haris Arcade was the consummation of this typically 19th century type of building in Hungary. The arcade owed its existence to the perseverance of Gergely Haris, a merchant of Greek origin, who, when his wife inherited an estate in Petőfi Sándor-Street in 1867, bought the adjacent tenement building in Váci-Street. As a born merchant, he was intent on building an arcade from the very beginning which was to consist of a string of shops in the glass-domed passage-way in the courtyards of the two blocks of flats built in successive periods. The beginning of the planning was, however, delayed for years by the illness and death of his wife in 1873, before he finally commissioned Adolf Feszty (1846—1900), a pupil of Semper, who settled in Pest in 1871.

In 1875 Gergely Haris' operation further retarded the pro-

tracted process already impeded by the procedures of inheritance. The building permit could not be obtained before Christmas. Construction began after the probate in spring 1876. The Váci-Street section had been reconstructed by summer 1877. The steel-and-glass roof covering the courtyard was the work of Antal Oetl, while the neorenaissance architecture was credited to the designer Adolf Feszty. Its significance, apart from its attractiveness, lay in the fact that it crystallized the genre which evolved in the first half of the 19th century. Built privately on private ground for "public use", it marks a major step in the process of the arcade becoming a public place. The architecture of the street front alluded to the section of the passage-way opening behind the Corinthian columns, and where the main axes of the two grounds intersected at an obtuse angle, a "joint" covered with a glass dome of 14 m in diameter helped conceal the change in direction. Similarly to the Passage Verdeau in Paris, the glass net hung on riveted iron supports allowed much room for the light-and-shade effects of the strongly articulated interior decoration with Caryatids. It is an irrecoverable loss to Hungarian architecture that the death of Gergely Haris in 1879 put an end to the construction on the Petőfi Sándor-Street section, and the heirs had the building pulled down purely for economic reasons to be replaced by today's "arcade" of twice as many levels. In this way, they destroyed not only the exclusive elegance of the old arcade but also the homogeneous neo-renaissance style of the street-scape.

Before being nationalized, the Haris Arcade was private property, indicated by the locking of the gates once a year as late as the 1940s.

IN MEMORIAM

PÉTER MÁRTA

(1940—1991)

MAGA ISTEN IS EGYSZER S MINDENKORRA HALÁLRA ÍTÉLT MINDEN ÉLŐ ÉS MEGSZÜLETENDŐ EMBERT.
ELIAS CANETTI

Nehéz áttörni azt a hűvös, távolságtartó hangot, melyet Márta személyisége evokál. Közeli barátságával kérkedhettem, és most, amikor felidézném alakját, gesztusait, legbensőbb tulajdonságait, életútját, rá kell döbbernem, mily kevésbé engedett közel magához. Én lenyűgözően szépnek láttam. Átlagos termete, széles csontozata miatt ő inkább nagydarabnak tudta magát. Szabályosan modellált, nagy formákból épített arcában élénk tekintet csillogott, fehér bőre, mulatságosan előreugró, keskeny orra és vékony — mit kerteljek —, fülig érő szája bohócos vonást kölcsönöztek neki. Sűrű, erősszalú, fekete haja korán kezdett őszülni.

Művészettörténet—olasz szakos tanárként diplomázott 1964-ben, az Eötvös Loránd Tudományegyetemen. Szakdolgozati témául a türjei premontrei prépostság építéstörténetét választotta, és mint ígéretes középkoros, már utolsó éves egyetemistaként a veszprémi Bakonyi Múzeumhoz szerződött. Az ott töltött másfél év alatt a megye műemlékeinek nyilvántartását és a képzőművészeti ügyekkel való foglalkozást jelölték feladatául. Első munkái közé tartozott a századforduló kiemelkedő tehetségű, fiatalon meghalt szobrásza, Csikász Imre emlékkiállításának megrendezése és műveinek jegyzékbe foglalása. Felszabadulási tárlat, Vágfalvi Ottó festményeinek és Bognár Zoltán vörösbereányi rajztanár könyvillusztrációinak bemutatásán túl dr. Tompa Kálmán belgyógyász főorvos gyűjteményének 19—20. századi magyar festményeiből rendezett kiállítást. A háború után, a hatvanas években először a nyilvánosság elé lépő (merészkedő?) magángyűjtemények bemutatkozásának egyike volt ez a tárlat. Még két kiállítást rendezett Veszprém megyében; távozásával egyidejűleg kutatói ambícióit is hátrahagyta.

A Magyar Képzőművészek Szövetségénél és az Iparművészeti Tanácsnál töltött évek alatt rutinos kiállításrendező vált belőle, de hogy művészettörténész is lehetne, ennek még a gondolatát is elhárította magától.

1972-ben lépett az Iparművészeti Múzeum munkatársai közé, hogy a Tanácsban szerzett ismereteit kamatoztatva, a születőfélben lévő kortárs gyűjtemény kezelője legyen. Széles körű érdeklődése és főként szervezői képessége hamar megnyilvánult. Három év múlva már az általa kidolgozott koncepció szerint válhatott önálló osztállyá ez a kollekció: szétválasztotta a kézműves és az ipari formatervezésű tárgyakat, az előbbieket a múzeum régi anyagot őrző osztályaihoz, az utóbbiakat a saját gyűjtőkörébe rendelte. Újabb három év elteltével Modern és Módszertani elnevezéssel arculatot váltott az osztály, immár szervezetiileg is szentesítve egy több éves gyakorlatot, nevezetesen azt, ami Mártát és Gáspár Zsuzsát, a propagandacsoport vezetőjét, a kiállítások előkészítésében és kivitelezésében összefűzte. Ennek a bámulatos munkatársi — majd hamarosan barátiba forduló — kapcsolatnak egyik leglátványosabb eredménye volt az 1975—1981 közötti „Téralkotás tárgyformálás” című kiállítás sorozat, melynek keretében



olyan művészek kaptak nyilvánosságot, mint Bálint Endre, Gecser Lujza, Keserű Ilona vagy Haraszti István. Ugyanakkor erre a modern, kísérletező művészetre nyitott közönséget sikerült múzeumlátogatónak megnyerni. A nagy elődök példája inspirálta a „Mai magyar iparművészet” sorozat harmadik kiállításaként 1977-ben megrendezett „Design: Ipari formák a családban” bemutatót. A múzeum az alapítását követő évtizedekben, vállalt szerepéhez híven, tükröt tudott tartani az egykorú iparművészetnek. Így Márta is elsősorban kész termékekből vagy olyan prototípusokból válogatott, amelyek közeli sorozatgyártása remélhető volt, mint például az OPTTEAM-tervezőcsoport Felhő-lámpacsaládja, Horváth László Saturnus-étkészlete vagy Rubik Ernő bűvös kockája. A tematikát tudatosan és nem titkolt gyarapító szándékkal szorította a múzeum gyűjtőkörére.

1979 nyarán, hatévi előkészítő munka után rendezte meg az Evangélikus Országos Múzeum első állandó kiállí-

tását dr. Fabiny Tibor forgatókönyve segítségével. Ezután szinte magától értetődő volt, hogy a Luther Márton születésének 500. évfordulójára tervezett tárlat rendezőjeül Mártát kérte fel az Emlékbizottság. A kettős célkitűzést — képet adni Luther reformatori tevékenységéről és a reformáció elágazásairól, valamint megrajzolni a magyarországi reformáció kialakulását — beteljesítő kiállítás 1983 decemberben nyílt meg a Szépművészeti Múzeumban. A majd hatszáz alkotást nagyszerű rendezői leleménnyel installálta: a reformátor személyével és korával kapcsolatos műtárgyakat középen, kereszt alakú térben helyezte el, és ezt ölelte körbe a magyarországi emlékhagyomány.

Az Iparművészeti Múzeum több évtizede vajdó állandó kiállításának problémáját dr. Miklós Pál főigazgató merész, a szokásostól igencsak eltérő elképzelése látszott megoldani a nyolcvanas évek elején. A sok szakmai vitát kiváltott, háromlépcsős — technikortörténeti, stílusortörténeti és szemiotikai megközelítésű — koncepció végül csak részben, egészen pontosan csak első részében valósult meg. Az 1985. márciusban „Művészet és mesterség” címen megnyitott kiállítás erőteljesen magán viselte Márta keze nyomát. Ő irányította a tervezést, és az ő elgondolása szerint íródtak az egy-egy művességgel jellegzetes tárgyformáló és -díszítő eljárásait ismertető füzetek. Következett a második, a stílusortörténeti rész. Ekkor Márta, már mint főigazgató-helyettes, meggyőzően előljáróit, az egy kiállítást több korszak-kiállításra szabta („Reneszánsz és manierizmus” 1988, „Barokk és rokokó” 1989, „A klasszicizmustól a biedermeierig” 1990, „Historizmus” 1992). Az addigi, jól bejáratott metódus — a jeles és kötelezően kiállítandó művek felsorakoztatása — helyett a gyűjtemények módszeres feltárását kívánta meg. Az általa javasolt kiadványok — egy szakkatalógus ismérveit megközelítő tudományos jegyzék, valamint a jelentős vagy pusztán érdekes tárggyűjtemésekről népszerűsítő szórólap — újabb megpróbáltatások elé állították munkatársait. Ám ő töretlen hittel és hallatlan konokossággal tárta fel a mindenkiben rejlő tartalékokat.

A múzeumi munka hagyományos feladatai — gyűjtés, feldolgozás, kiállítás — közül Márta az elsőt és a harmadi-

kat választotta. Egy műtárgy megszerzése — kár szépíteni — a birtoklás vágyát elégíti ki; egy tanulmány írása a beleérzés képességét mozgósítja; egy kiállítással életre kelthetők az alkotások. Mindenki, aki valaha is dolgozott efféle intézményben, tudja, milyen varázslatos tevékenység a kiállításrendezés. Megmutatni, példának állítani, bárki számára láthatóvá és hozzáférhetővé tenni a tárgyakat, ez lelkesítette Mártát; új összefüggések, másfajta értelmezések fölfedése és kifejtése már nem igazán vonzották. Talán ennek is tudható be, hogy alig publikált, pedig irigylésre méltóan pontosan és érzékletesen fogalmazott. A Művészettörténeti Lexikon III. és IV. kötetének munkatársa volt, nevével mégis csupán egyetlen szócikket, a Robbia-családról szólót jelezte. Néha fordított; lepoporello-szöveget, ritkán kiállítás-ismeretéseket írt a Művészet és a Diakonia hasábjain, mely utóbbi szerkesztőbizottságának is tagja volt kezdetől. A „Reneszánsz és manierizmus” katalógus előszavaként megjelent gyűjteménytörténeti vázlata egy múzeumtörténeti tanulmány lehetőségét villantotta föl.

Tehetsége, rátermettsége alkalmassá tette őt a vezetői pozícióra. Az intézményi szervezés munkálataiban ugyanakkor nem érezte nyomasztónak az elmélyült, specializálódott tudásnak azt a hiányát, melyet oly sokszor rótt fel önmagának. S még valamit kínált számára ez a tevékenység: az anonimitást, melyben immáron szétválaszthatatlanul összefonódik az „evangéliumi szolgálat” és a „szürke eminenciás” szerepvállalása.

Teljes életét a múzeumnak szentelte: gyűjteménygyarapítás, revízió, kiállításrendezés vagy szerkesztés, megannyi örömteli elfoglaltság volt számára. Annál több terhet rótt rá a főigazgató-helyettesi tisztség adminisztratív munkákra, valamint a személyével kapcsolatos elvárások és lojalitásának kettős szorítása. Az egyre nehezebben viselt hivatalhoz jó ideje már csak adott szava kötötte. 1990. decemberben, amikor ígérete már nem korlátozta, benyújtotta lemondását. Két hónappal később megbetegedett, 1991. július 2-án meghalt.

Maros Donka

PÉTER MÁRTA IRODALMI MUNKÁSSÁGA

- A türjei premontrei prépostság építéstörténete. Szakdolgozat. Budapest 1964. Kézirat
- Csikász Imre (1884—1914) emlékkiállítás. Az életrajzot írta É. Takács M., a kiállítást rendezte és a műtárgyjegyzéket összeállította Péter M. Veszprém 1964.
- Dr. Tompa Kálmán képzőművészeti gyűjteménye. [A kiállítást rendezte és a vezetőt írta Péter M.] Veszprém 1965.
- Gorka Livia. A vezetőt írta Borsos M. [a kiállítást rendezte Péter M.] Keszthely 1965.
- Robbia: olasz szobrászcsalád. Művészeti Lexikon 4. köt. Főszerk. Zádor A. és Genthon I. Budapest 1968, 79—81.
- Modern olasz szobrászat. A kiállítást rendezte Kovács B., a katalógust szerkesztette Néray K. Fordította Péter M. Budapest, Múcsarnok, 1971.
- Mai magyar iparművészet 2. A kiállítást rendezte és a katalógust összeállította Koroknay É. és Péter M. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 1974.
- I. Iparművészeti Világkiállítás Torontó, 1974. Művészet 15. évf. (1974) 7. sz. 36—37.
- Design: Ipari formák a lakásban: Mai magyar iparművészet 3. A kiállítást rendezte Péter M. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 1977.

- Az Evangélikus Országos Múzeum első állandó kiállítása. Diakonia 2. évf. (1980) 1. sz. 15—24.
- Luther Márton emlékezete: A lutheri reformáció emlékei Magyarországon a XVI—XVII. századból. Kiállítás a reformátor születésének 500. évfordulójára. A kiállítást rendezte Péter M., a műtárgyjegyzéket összeállította Fabiny T., Papp I.-né, Péter M. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1983.
- Luther Márton emlékezete. Kiállítás a Szépművészeti Múzeumban. Diakonia 6. évf. (1984) 1. sz. 79—83.
- Rédey Pál: Emlékeztetés kiállítás [beszélgetés Péter M.-val] Evangélikus Élet 49. évf. (1984) 4. sz. jan. 22. l.
- Tischlein, Deck Dich: Tischgerät aus den Sammlungen des Kunstgewerbemuseums Budapest. Gestaltung der Ausstellung, Katalog: Péter, M. Berlin, Haus der Ungarischen Kultur, 1985.
- Magyar art deco. A kiállítást rendezte Csenkey É., Kiss É. A katalógust szerkesztette Péter M. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 1985.
- Széles Judit textiltervező iparművész kiállítása. Budapest, Fényes Adolf Terem. A kiállítást rendezte Gelencsér É. Bevezette Ágh I., Péter M., Katona V. Budapest: Múcsarnok, 1987.

Polgár Rózsa és Polgár Csaba kiállítása: A 9. Fal- és tértex-
til Biennálé díjnyertesei. A katalógust szerkesztette és a kiállítást
rendezte Torday A. A katalógust bevezette Péter M., Fábán
L. Kőszeg 1988.

Reneszánsz és manierizmus: Az európai iparművészet stíluskor-
szakai. A kiállítás-sorozatot rendezte, a katalógust szerkesztette
és a bevezetőt írta Péter M. Budapest, Iparművészeti Múze-
um, 1988.

Barokk és rokokó: Az európai iparművészet stíluskorszakai. A
kiállítás-sorozatot rendezte, a katalógust szerkesztette Péter
M., a bevezetőt írta Szilágyi A. Budapest, Iparművészeti Mú-
zeum, 1990.

A klasszicizmustól a biedermeierig: Az európai iparművészet stí-
luskorszakai. A kiállítás-sorozatot rendezte, a katalógust szer-
kesztette Péter M., a bevezetőt írta Batári F. Budapest, Ipar-
művészeti Múzeum, 1991.

SZEMLE

SCHÄTZE DES UNGARISCHEN BAROCK SZÉLJEGYZETEK EGY KIÁLLÍTÁS KATALÓGUSÁHOZ

1991-ben a Magyar Nemzeti Múzeum (MNM) kiállításán mutatta be a magyarországi barokk ötvösművészetet a hanaui Deutsches Goldschmiedehausban. Első alkalom volt ez, hogy megkísérelt egy korszakról viszonylag teljesnek mondható képet adni, hiszen az eddigi, a magyar ötvösművészetet külföldön bemutató kiállítások általában egy évezredről próbáltak áttekintést nyújtani nagy közönségikert aratva, de a szakembereket kielégítetlenül hagyva. Talán ezért sem sikerült ötvösművészetünknek megérdemelt helyét elfoglalnia a nemzetközi szakirodalomban.

A kiállítás a 17–18. század világi és egyházi edényeit, a viseletet kiegészítő ékszereket és a korban a jelentősebb eseményeket kísérő érmekeket tárta a külföldi érdeklődők elé. A múzeum a kiállítás anyagát később itthon is bemutatta.

Nincs sok értelme annak, hogy kákán is csomót keresve vitatkozzunk azon, hogy mit állítottak ki és mit nem, hiszen a múzeum munkatársai a rendelkezésükre álló teljes anyag ismeretében, valószínűleg átgondolt irányelvek alapján állították össze az anyagot, de sajnálhatjuk, hogy a kincsképzésnek (lásd a kiállítás címét) a korban általános tárgya, a díszes, nemesfém- és drágakő-berakásos fegyverek nem szerepeltek a kiállításon.

A MNM munkatársai gyönyörű kiállítású, igényes tartalmú katalógusban[1] dolgozták fel a bemutatott tárgyakat mind az érdeklődő közönség, mind a szakemberek részére. Ebből az igényességből erednek az alább részletezett problémák, melyeket említésre se lenne érdemes méltatni, ha egy kiállítási emlékül szolgáló képeskönyvben fordulnának elő. A kiállítás katalógusa azonban a hanaui Goldschmiedehaus korábbi katalógusaihoz hasonlóan a szakemberek részére is készült, és mint ilyen hivatott lenne a magyarországi barokk ötvösségről megbízható, és legalább a kiállítási anyagnak megfelelő részletes képet mutatni.

Alapvető követelmény a katalógussal szemben a megbízhatóság, az, hogy a közölt adatokra a magyar nyelvet nem ismerő, tehát az irodalmat néhány kivételtől eltekintve használni nem tudó olvasó feltétel nélkül támaszkodhasson. A leíró részekkel kapcsolatban sok észrevételt tenni általában nem lehet, de akár csak egy-két hiba az adatokban az egész katalógussal szembeni bizalmat megrendítheti és használatát a szakemberek részére, akik az adatokat sem az eredeti tárgyon, sem a közölt irodalomban ellenőrizni nem tudják, kétségesse teheti. Márpedig ahogy látni fogjuk, itt nem egy-két hibáról van szó.

További problémák forrása a fordítás. Gondolok elsősorban a magyarországi városok helyes német nevének használatára, egyes tárgytipusok megnevezésére, de akár történeti fogalmak pontos visszaadására is az egészen egyszerű fordítási hibák mellett. (Az egyszerű fordítási hibákkal, hacsak nem értelemszavak, és a nyilvánvaló sajtóhibákkal nem foglalkozom, de ezek utólagos nyelvi lektorálással kiszűrhetők lettek volna.) A megfigyelt alapvető hibákat és az egyéb, a katalógus használatát megnehezítő

tényezőket (pl. az irodalomjegyzék következetlenségeit) az alábbiakban részletesen ismertetem.

A katalógus az ünnepi bevezetők után három fő részre osztható: a bevezető tanulmányra, melyet az egyes mesterek rövid életrajza, illetve néhány életrajzi adata, térkép és jegytábla egészít ki, a tárgyakat leíró részre és az irodalomjegyzékre. A bevezető tanulmány és az 1–122. számú tárgyak leírása Dr. H. Kolba Judit, a 123–214. sz. tárgyleírások Németh Annamária, a 215–231. sz. leírások (a numizmatikai rész) Dr. Héri Vera munkája. Mivel fordítót külön nem említenek, feltételezem, hogy a fordítást is a szerzők végezték. (A numizmatikai résszel a továbbiakban nem foglalkozom, mert erre ismereteim alapján nem érzem magam feljogosítva.)

A bevezető tanulmány a barokk kori ötvöscéhek ismertetését tűzte ki célul, de a tárgyalást a korábbi előzményekkel kezdi és ismerteti a céhek kialakulását Magyarországon. A német olvasónak ez mindenképpen hasznos, mert az itthoni szakirodalom számukra nem elérhető vagy nem értelmezhető, de minket zavart, hogy a céhek ismertetése, ellentétben a tanulmány címében megjelölttel, csak a kiállításon tárgyakkal is képviselt céhekre szorítkozott. Hiányoltam többek közt például Sopron, Szombathely, Kőszeg vagy Bártfa, Eperjes, Körmöcbánya, továbbá Nagybánya, Nagyvárád említését. A félreértések elkerülése érdekében, nem a kiállításon való bemutatásukat hiányolom, mivel bármilyen nagyszabású is legyen, egy kiállításon a teljes magyar ötvösséget bemutatni nem lehet, de a bevezető tanulmányban helyük lett volna.

A céhek tárgyalása során kitér természetesen a privilégiumokban is rögzített kötelező jegyhasználatra. Ennek korrekt tárgyalása során azonban nem mutat rá arra, hogy az előírásokkal ellentétben a próbajegyek használata egyáltalán nem volt általános. Állandó használatuk az egyes céhek esetében eltérő időben rögzült és különösen Erdélyben viszonylag későn. Ez sokszor megnehezíti, sőt kérdésessé teszi egyes mesterjegyek feloldását és egyik oka annak, hogy sok magyar eredetű tárgy lappang felismeretlenül külföldön.

Természetesen egy kiállítási katalógus bevezetője nem helyettesítheti a magyar ötvösség máig megíratlan történetét. Bár a céhek ismertetése mindenképpen alapvető fontosságú, ezen tanulmány mellett a bevezető részben helye lett volna egy rövid történelmi áttekintésnek, amely magyarázatot adhatott volna arra, hogy az adott korban az ötvösség színvonala miért magasabb nálunk a művészetek többi ágához viszonyítva. Indokolt lett volna továbbá, akár külön tanulmány formájában is, egy viselettörténeti áttekintés, melyben a kiállításon is szereplő mentekötők, kalpagforgók, melldíszek, övek stb. viselési módja leírható és képekkel bemutatható lett volna. Ne feledjük: ez a katalógus a külföldi olvasók részére készült.

Sajnos a tanulmányi részben, sőt már az egyik előszóban is, számos értelemszavó hiba fordul elő (a tanulmányi

részre és az irodalomjegyzékre oldalszámmal, a leíró részre az egyes tárgyak sorszámaival fogok utalni). Az előszó a 9. lapon az 1830-as évek magyar országgyűlését „Reichstag” néven említi. Bár nem mondhatom el, hogy a korabeli nyelvhasználatot jól ismerem, azt hiszem a *Landtag* megnevezés helyesebb. A tanulmányban (11. lap) Erdély mint „Grossfürstentum” említettik periodizáció nélkül, pedig ez csak 1765 után elfogadható, vagyis a bemutatott korszak nagyobb részében csak *Fürstentum* volt. Értelemzavaró a 12. lapon a Királyföld említése. A fogalmazás azt sugallja, hogy ez egy megye volt, holott a Királyföld a százszok területként 1876-ig nem tartozott a megyeszervezethez és ekkor is több megye között osztották fel (a szövegben a megye egyes számban szerepel).

Kicsit zavaró volt, hogy a 19. lapon kétszer is „Junggesellé”-ként említi a szerző a legényeket. Bár ez a szó a régi német nyelvben valóban jelentette a legfiatalabb legényeket (nem tudom, hogy nálunk is használták-e ilyen értelemben), de ma már csak a családi állapotot jelölő értelme van használatban. Helyesebb a *Geselle* használata, ahogyan a szerző is használta a fenti kéz helytől eltekintve. Azt, hogy az irodalomjegyzékben (157. lap) az ötvöslegényeket „Lehrling”-nek fordították, egyszerű fordítási hibának tekintettem. Viszont az, hogy Werner Mátyás „Matheus”-ként szerepel (27. lap és 57. sz. tárgy), már félreértésre is okot adhat.

A tanulmányt kiegészítő életrajzi adatok jól tükrözik a ténylegesen hiányos forrásadottságok mellett a kutatás hiányosságait is. Például Seres Istvánnal (26. lap) kapcsolatban csak Bunta Magdolna közlésére hivatkozva mindössze a mester kolozsvári céhtagságáról tud a tanulmány. (Közbevetve jegyzem meg, hogy ilyen kiadványban véleményem szerint nem helyes magánközlésekre hivatkozni.) A mesterről, ha Novák Jánosnak az irodalomjegyzékben is szereplő könyvében nem lennének adatok, ezek megtalálhatók Herepei János: *A házsongárdi temető régi sírkövei* (Budapest 1988) című könyvében, mely viszont hiányzik az irodalomjegyzékből. Feltételezem, hogy a kolozsvári kutató a jegy feloldásában segített, amiről nem történik említés a tárgy leírásánál (20. sz.) és a jegy a jegytáblában sem szerepel.

Ezen a helyen szeretném összevontan tárgyalni a magyar városok helytelenül használt német elnevezéseit. A hibák két csoportra oszthatók. Az egyik csoportba tartoznak azok, ahol a városnév hol helyesen, hol helytelenül szerepel. Ennek tipikus példája a Besztercebánya/Neusohl és Beszterce/Bistritz gyakori összecserélése valószínűleg az eredeti szöveg pongyola névhasználata miatt. A 11. lapon ugyanis a bányavárosok felsorolásában Selmec szerepel Selmecbánya helyett, majd Beszterce Besztercebánya helyett, de amíg ez Selmec esetében nem okoz zavart, Besztercebánya rögtön Bistritz-ként jelenik meg németül és ugyancsak Bistritz a 24. lapon, pedig ott a Besztercebánya név teljesen ki van írva. A 19. lapon és a 139. sz. tárgy leírásánál viszont Beszterce szerepel mint Neusohl. Az irodalomjegyzékben (159. lap) pedig Selmecbánya neve fordul elő mint Neusohl, hogy teljes legyen a kavarodás.

A hibák másik csoportjába tartoznak a következetesen rosszul használt városnevek. A 17. században közös privilégiumot kapó Győr, Esztergom, Komárom és Érsekújvár céheinek felsorolásánál (21. és 26. lap) Érsekújvár következetesen „Neustadt”-ként szerepel. Ez lehet Vágújhely vagy Nagybánya, de Érsekújvár német neve *Neuhäusel*. A 14. sz. tárgyleírásban Igló német neveként, mely hivatalosan *Neudorf* vagy *Zipser Neudorf*, a középkori németiségben Igló, Iglau, a mai csehországi Jihlava régi német neve

szerepel. (Azt, hogy a 21. lapon Esztergom nem németül van említve, míg a 26. lapon már igen, csak következtetéssénekg lehet tekinteni.)

A tárgyalta céheket a szerző a tanulmány végén térképre viszi az egy Nagyszombat kivételével (miért?). A térkép megértését zavarja a feltüntetett történelmi és Trianon utáni határokat megkülönböztető jelmagyarázat hiánya. Nem tételezhetjük fel nyugati olvasóinkról, hogy a nekünk még ma is napi keservet jelentő problémát magyarázat nélkül is megértik. Gondoljunk csak arra, hogy Rosenberg jegykönyvében, mely ezen katalógus irodalomjegyzékében szerepel és Németországban ma is alapvetőnek számít, például Lőcse Csehszlovákiában, Nagyszeben Romániában említettik.

A katalógus tanulmányi részét lezáró jegytábla is számos problémát vet fel. Azt még megértem, hogy a szerző úgy gondolhatta, hogy a városi próbajegyeket a külföldi érdeklődő a számára is rendelkezésre álló összefoglaló művekben megtalálhatja (bár Rosenberg magyar szempontból már teljesen elavult és másra az irodalomjegyzék nem hivatkozik), és mivel a Kőszeghy-jegykönyv nem könnyen érhető el külföldön és ma már a kutatás is sok területen előbbre tart, mindenesetre bemutatja a kiállítás tárgyain található mesterjegyeket. Ha megtette volna, nagyon jól tette volna, de sajnos ez felemásra sikerült. Nagy nyeresége az érdeklődőnek, hogy a tábla sok új jegyet tartalmaz, így a 4, 9, 19, 29, 32, 38, 45, 60, 61, 93, 151. sz. tárgyak jegyét (a 9. sz. tárgy jegyét a táblán 3-mal jelöli, de a 3. sz. tárgy a leíró rész szerint jelzetlen), viszont több, a szövegben említett új jegy képe nincs a táblában (7, 11, 16, 20, 23, 41, 42, 79, 81, 82, 107. sz. tárgyak) és hiányzik több, máshol már publikált jegy képe (15, 65, 83, 152. sz. tárgyak). Hibás a 22. sz. tárgy feltüntetése a jegyek között, mert leírása szerint jelzetlen (vagy a leírás hibás?), és ugyancsak hibásan szerepel a 65. és 152. sz. tárgy is, mert az azokon levő jegy nem azonos a táblában szereplővel.

A legnagyobb élvezetet a katalógus lapozgatásakor a leíró részt megelőző színes képek okozzák. Mindössze egyetlen kérdés nem hagyott nyugodni. A 192. sz. függőpárost bemutató képen miért nem fordították meg az egyik függőt, hogy bemutassák a leírásban külön kiemelt hátoldali díszítést is? (Csak jelezném, hogy az 58. lapon a két képhez tartozó katalógusszám felcserélődött.)

A katalógus leíró részében az egyes tárgyak leírása a szokásnak megfelelően több részre tagolódik. A tárgy megnevezését követik az anyagot, technikát, méreteket ismertető, majd a készülés idejét, helyét és a tárgy mesterét megnevező részek. Ezután a tárgy őrzési helye és leltári száma, majd a részletes ismertetés következik, melyet az irodalmi utalások zárnak le. Az ördög most is a részletekben bújkál meg.

Az 58. sz. tárgy „Pokal mit Deckelkrug” megnevezése az idézett irodalom alapján egyértelműen dönthető el a *Deckelkrug* javára, de a 63. sz. tárgy esetén a „Deckelkanne” elnevezés már elgondolkodtató, mivel az irodalom a tárgyat, mint *Deckelkrug* ismeri. A *Kanne* és *Krug* között nem nagyon lehet különbséget tenni a méretek, méretarányok alapján. Esetleg a funkció lehet eltérő, de ez magáról a tárgyról már nem olvasható le és így talán szerencsésebb lett volna, ha az elnevezés összhangban marad a korábbiakkal. Nem ilyen egyszerű a 150–153. sz. tárgyak esete. A szerző itt a „Brustrossette (Hemdsponge)” megnevezést használja, holott ezek a százsz női viselet részeként *Heftel* néven ismertek. Ha feltételezik, hogy a mai olvasó ezt nem ismeri, megmagyarázhatták volna az első előfordulás alkalmával (illetve az előzőekben már hiányolt viselettörténeti

tanulmányban). Sajnos ezen a kiállításon is kísért az úgy látszik kiirthatatlan „ékszerszála” elnevezés, pedig éppen a szerző irt kísérő tanulmányt Radvánszky reprint kiadásához, aki világosan tisztázta a tála funkcióját már 1895-ben. Ha magyar szövegben elfogadjuk is, bár jobb lenne elkerülni, németül a „Schmuckschale” (34. sz.) teljesen értelmezhetetlen. Jobb az „Obtschale” (62. sz. talán azért nevezték itt így, mert kicsivel nagyobb?) elnevezés, de sokkal helyesebb lett volna egységesen *Konfektschalénak* nevezni. Ennek részletes indoklása a „széljegyzetek” kereteit teljesen szétfeszítené így ettől talán most eltekinthetnek.

A 190. sz. tárgy leírásánál helyesen mondja a szerző, hogy ezek a csatok és láncok városi polgárok és kézművesek ruháját díszítették. Mit kezdünk azonban a „Schliesse eines Husarenpelzes” megnevezéssel? Mennyire szükséges lett volna az elmaradt viselettörténeti tanulmányra!

A katalógusban adott méretekkel csak egyetlen gondom volt. Az 59. sz. ívószarv 16,5 cm-es, míg az idézett kiállítási katalógusokban 20, illetve 20,7 cm a méret és nem tudom, az eltérés miből adódik, hiszen ez már lényegesen nagyobb, mint egy közönséges mérési hiba (a kisebb eltéréseket ugyanis egyszerűen csak mérési hibának tekintettem).

Sokkal több problémát okoztak a mestert és a készítés helyét megadó adatok. Következten a mester meghatározása, ha a tárgyon nincs jelzés vagy ha a jelzés felolthatatlan. Például jelzés nélküli tárgynál szerepel (a teljesség igénye nélkül): „Ohne Meistermarke” (3, 6, 39, 68, 76, 84 stb.), „Ohne Meistermarke, unbekannter Goldschmied” (pl. 21), „Ungarische Arbeit ohne Meistermarke” (pl. 37), „Keine Meistermarke, trotzdem sicherlich ungarische Arbeit” (46), „Ohne Marke, unbekannter ungarischer Meister” (47), „Unbekannter ungarischer Meister” (59, 96), „Ohne Marke” (pl. 69) vagy az ékszereknél szinte egységesen: „Unbekannter Meister”. Eltekintve attól, hogy nem szerencsés egy katalógusban az azonos jelenségeket más-képp jelölni (a műfaj igazán megengedi a kissé egyhangúbb fogalmazást), ez félreértések forrása is lehet. Például az „Ohne Meistermarke” és „Ohne Marke” megjelöléseknél, nem ismerve a magyar szokásokat, a gyanútlan olvasó feltételezheti, hogy az „Ohne Meistermarke” jelzés esetén csakugyan csak a mesterjegy hiányzik a tárgyról, különösen, ha pl. a 68. vagy 84. sz. tárgyak esetén meg is említik, hogy próbajegy van rajta, míg a többiekben semmilyen nincs.

Más problémát vet fel a felolthatatlan mesterjeggyel ellátott tárgyak mestermegjelölése. Előfordul az „Unbekannter Meister” megjelölés és csak a leíró részből derül ki, hogy a tárgy jelzett (7, 11, 82). Használ „Meisterzeichen XY”, „Meisterzeichen XY (undeutlich)”, „Meistermarke XY (ungelöst)”, „Meistermarke XY (nicht aufzulösen)”, „Meistermarke XY, nicht auflösbar”, „Meister mit Monogramm XY”, „Meisterzeichen XY (unbekannt)” megjelöléseket, csak az nem derül ki, hogy ezek azonos jellegűek-e (engedtessek meg, hogy ezúttal elhagyjam a tárgyak sorszámaát). Más probléma is van itt. A 75. sz. kanál „Meistermarke TK (ungelöst)” megjelölésű és a leíró részben külön kiemeli, hogy a jegyet még nem sikerült feloldani, pedig ezt a selmecbányai jegyet Baker (Historica Slovaca III–IV) még 1945-ben Tobias Knohtnak tulajdonította és azóta is így szerepel például Toranova publikációiban, melyek egyikét az itteni irodalomjegyzék is említi és ennek bővített, német nyelvű változatát éppen Hanauban adták ki 1983-ban. Nyitva hagyja a 86. sz. tárgy PM jegyének feloldását és pontos helyhez kötését. Az idézett irodalomban Takács egyértelműen feloldja a jegyet (Pesti Máté, Debrecen), Bobrovsky viszont nem említi jegyet, tehát vagy nem

is ismerte, vagy a vésett jegyet ebben az esetben nem fogadta el mesterjegynek és a stílus alapján Kassára gondolt. Kassán azonban, melynek ötvössége viszonylag jól feltárt, a jegynek megfelelő ötvöst nem találunk és csupán a stílus alapján nagyon bizonytalan a besorolás. Ajánlatos Takács megoldását elfogadni.

Vannak fenntartások a teljesen meghatározott tárgyakkal is. A 153. sz. tárgy, ahogy az idézett irodalomból és a jegytáblából egyértelműen kiderül, nem Thomas Klosch, hanem Michael Neustädter műve. Érdekelne a 45. sz. tárgy jegyének (Daniel Brassai) feloldása is. Az idézett Kőszeghy-helyen a jegy nincs feloldva, más irodalmat a szerző nem említi, így érdemes lenne talán tudni, miből gondolta, hogy a jegy Apafi Fogarason dolgozó udvari ötvöse közül kié.

Az egyes katalógustételek leíró részében kisebb pontatlanságoktól eltekintve hiba forrása lehet a feliratok és a címerek leírása. Az elfogadható, hogy a latin nyelvű feliratokat nem fordítják le, de a magyar nyelvűek lefordítása elengedhetetlen. Így hiányzik a fordítása vagy magyarázata a 37, 79, 80, 84, 86, 92, 98, 107. sz. tárgyak feliratainak. (Érdekes, hogy a 98. sz. tárgyon az adományozó volt férjének keresztnéve (Bodnár Kristóf): CIRISTIPH, míg az irodalomban Zoltainál: CIRISTOFH, Bobrovskyknál: CRISTOPH. Kinek lehet hinni?) Különösen fájdalmas ez, ha a felirat valamelyik városi testületre utal (37: kalmárok gyűlekezete, 86: nagykálloi szabó céh). Találhatunk hibát a latin nyelvű feliratokhoz fűzött magyarázatokban is. A 20. sz. tárgynál a feliraton Kornis Zsigmond Bihar és Zaránd megyék főispánjaként, a magyarázatban csak Bihar főispánjaként jelenik meg.

A címerekkel a probléma más jellegű. Nem a szerző hibája, hogy az ötvösműveken nagyon gyakran előforduló címerek meghatározatlanok. Ez a téma specialista után kiált, de a magyar heraldikai tudomány úgy látszik még nem oldotta meg ezt a feladatot. Így csak megjegyzem itt, hogy érdemes lenne valakinek foglalkoznia a 13, 45, 66, 80, 82, 105. sz. tárgyakon látható címerekkel (vagy már foglalkozott is, csak a szerző nem tud róla? Bocsánat, de ugye mire vezet a bizalmatlanság, ami eddigre már kialakul az emberben?). Azt viszont a szerző problémájának tartom, hogy a 63–64. sz. tárgyakon szereplő Wesselényi- és Bánffy- (helyesebben: losonczy Bánffy) címereket összekeveri. A 63. sz. tárgyon Wesselényi István neve alatt szereplő címer: koronás oroszlánfejű kígyó vagy sárkány (és nem „Nixe” = sellő, habléány, mint a szövegben) mancsában három virággal a Wesselényi család címere és nem a Bánffyaké, mint ahogy a 64. sz. tárgynál említi. Míg a 63. sz. tárgyon Bánfi Katalin neve alatt címer koronából kinövő, mancsában kardot tartó szárnyas leopárdja a losonczy Bánffyak címerállata és nem a Wesselényieké, mint a 64. sz. tárgynál.

Talán itt érdemes megemlíteni, hogy a 77. sz. tárgy mesterjegyet befoglaló szabálytalan háromszöghöz hasonló idomot „Wappen”-nek fordítja. Helyesebb lenne itt a *Rahme*, *Kartusch* szó használata, a „Wappen” ugyanis heraldikai értelmű és itt erről szó sincs. Éppen ellenkező a véleményem a 97. sz. kötéstáblán látható kétfejű sasról. Ez címerállat, és nem „zweiköpfige Adler”, hanem *Doppeladler* a helyes megnevezés. A városi polgárcímekre vonatkozó megjegyzést a 4. sz. tárggyal kapcsolatban pedig szintén a heraldikusok figyelmébe ajánlom.

Más jellegű bizonytalanságok is találhatók a leíró részben. A 72. sz. kanál 1623 évszámot említi a katalógus, míg az irodalomban (Kőszeghy) 1625 szerepel. A 77. sz. kanál mesteréről megjegyzi, hogy 1768-ban említi utoljára.

ra, holott még 1772-ből is van róla adat (Mihalik József, 1911, szerepel az irodalomjegyzékben). Igazán sajnálatos, hogy a 91. sz. rózsafüzérrel kapcsolatban Sobieski mint „polnischer Fürst” jelenik meg, holott király (*König*) volt és Báthori István sem erdélyi fejedeleme, hanem lengyel királyként hagyhatta rá az olvasót. (Ez az örökség vagy ajándékozás is igényelne közelebbi magyarázatot, hiszen Báthori István 1586-ban meghalt és Sobieski János csak 1624-ben született.)

A legtöbb gondom azonban az irodalmi utalásokkal van és ezek jó része összefügg magával az irodalomjegyzékkel. Az alapprobléma az, hogy míg a könyveknél a jegyzékben feltüntetett azt a rövidített formát, ahogy az egyes művekre utal a tárgyleírásoknál, addig a kiállítási katalógusokra ilyen rövidített formát nem ad meg és ezért a legváltozatosabb módokat használja. Ember legyen a talpán az a külföldi, aki ezt használni tudja. Még viszonylag egyszerűen azonosítható az *Ausstellung Brüssel, 1970* típusú utalás (általában ezt használja az MNM utóbbi évekbeli kiállításainál), nehezebb az „Kirchliche Ausstellung”, „Siebenbürgische Ausstellung”, „Barock-Ausstellung” azonosítása, hogy a német olvasó részére a „Főúri ősgalériák” utalásról ne is beszéljek. Még nagyobb baj az, hogy olyan utalások is előfordulnak, amelyek nem azonosíthatók, pl. „Csányi 1927” (59. sz.) valószínűleg a más néven a jegyzékben szereplő 1927-es ezüstkiallításra utal, de mit kezdhet a külföldi az „Ausstellung 1896” megjelöléssel (116. sz.), mivel ez nincs a jegyzékben, sőt szerepel egy „Goldschmiedeaustellung 1884” is (12. sz.) ami szintén hiányzik a jegyzékből. Ennek a kiállításnak legszebb darabjait publikálta *Pulsky—Radisics—Molinier* a jegyzékben szereplő év nélkül (ohne Jahr!), francia nyelven kiadott műve, illetve a jegyzékben nem szereplő *Pulsky—Radisics* páros 1885-ben magyarul kiadott műve. Utalás történik viszont egy „Pulsky—Radisics, Chefs-d’oeuvre, 1896” műre (123. sz.)! Továbbá: vajon mit takar a „MNT. II. S. 329, 657” utalás (109. sz.)? Nem sikerült megfejtennem. Utalás történik egy „Mihalik S. 1967 (Manuskript)” jelzésű műre (12, 13, 43, 51, 100. sz.), mely szintén hiányzik a jegyzékből és talán azonos ez a „Mihalik S. 1967” jelű (28. sz.) művel is. Talán ez volna *Mihalik Sándor* Hann Sebestyénről írt és a magyar könyvkiadás és nemcsak a könyvkiadás nem túl nagy dicsőségére még mindig kéziratban lévő monográfiája? (Azt már tényleg csak sajtóhibának tekinthetem, hogy a Radvánszky-reprint kísérlő tanulmányára utalva az irodalomjegyzékben szereplő *Kolba 1986* helyett háromszor is (43, 47, 56. sz.) „Kolba 1987” fordul elő (vagy talán ez egy másik mű?), vagy azt, hogy az irodalomjegyzékben (157. l.), „Gyárfás Ferenc” van egy helyen *Gyárfás Tihamér* helyett, illetve *Gyárfás* helyett a 64. sz. tárgynál „Gáspár” szerepel.)

Lássuk ezután az irodalmi utalásokban fentiekben túl előforduló, sokszor bizony elég zavaró és megtévesztő hibákat:

1. sz.: Kőszeghy Nr. 1329.d. — helytelen. Kőszeghy a kannát nem ismerte, felsorolásában az utolsó 1329c. tétel. Helyesen tehát: Kőszeghy Nr. 1329.
12. sz.: hiányzik: R³ 9289/a.
23. sz.: a „Siebenbürgische Ausstellung, 1931, Nr. 31.” hivatkozás hibás. Ott ezen a számon egy hólyagos serleg van.
24. sz.: hiányzik a jegy meghatározása: Kőszeghy Nr. 1509, vagy ezen más jegy van? A jegytáblában sincs utalás erre a tárgyra.
27. sz.: hiányzik: Kőszeghy Nr. 220.

28. sz.: a „Rosenberg, 3. Ausg. B. IV. Nr. 7885” helyett (ez nem hibás!) általánosan használt a R³ 7885 jelölés és érdemes ezért így használni (hasonlóan a 75. sz. tárgynál is).

41. sz.: a jegy képe nincs a jegytáblában, az itt megadott két jegy, Kőszeghy Nr. 686 és 689 teljesen különbözik egymástól. Vajon melyik van a tányéron?

42. sz.: nem publikálatlan. Kiállították 1931-ben 132. sz. alatt. A közölt címerre pedig érdemes lett volna idézni *Weiner Piroska*: Faragott mézeskalácsformák című könyve 27. sz. képét, mert ennek német kiadása is van.

44. sz.: „Kőszeghy Nr. 1042a.” helyett 1042A a helyes (nem tárgy-felsorolás első darabja, hanem más jegy!).

48. sz.: „Gyárfás Arch. Ért. 1910. S. 413” nem igaz, ott a nagyszabedű jegytáblát ismerteti. Helyesen: *Gyárfás* 1912 S. 324.

49. sz.: Hiányzik: Kolba 1986. 210. sz. kép.

53. sz.: Hiányzik: Kőszeghy Nr. 1437.kk. és 1931. 263. sz.

54. sz.: Hiányzik: Kőszeghy Nr. 1437. ii.

55. sz.: A szövegben utal arra, hogy a tálat egy moszkvai gyűjtőtől vették. A helyzet nem ennyire egyszerű. Már Csányi Károly publikálta a Belvedere 1924-es kötetében (151. l.), majd Mihalik Sándor is az itt is közölt helyen, hogy Scsukin tulajdonából Budapestre került a Gerhardt-gyűjteménybe, elárverezték Németországban és a berlini Rudolf Lepke útján az Iparművészeti Múzeum részére vásárolták meg és onnan került a Nemzeti Múzeumba. Ha már utaltak a moszkvai eredetre, talán érdemes lett volna közölni a teljes történetet is.

74. sz.: Hiányzik az utalás P. Brestyánszky Ilona monográfiájára, pedig Pest-Buda ötvösségénél szerintem ma ez a legfontosabb. Ez a helyzet a 112. sz. tárgynál is, pedig mindkét tárgy megtalálható ebben a műben.

79. sz.: Bobrowszky, 1980. S. 124 helyett *Tafel 124* a helyes.

84. sz.: Hibás a Kőszeghy Nr. 56 megadása, ugyanis az Besztercebánya és nem Debrecen. Talán Nr. 566 a helyes?

104. sz.: Hibás a Kőszeghy Nr. 254. d., ott ui. csak c szerepel és ezt a kelyhet úgy látszik, hogy Kőszeghy nem ismerte.

107. sz.: Nagyon érdekelne, hogy milyen alapon tulajdonítják ezt a tányért az idősebbik Büttösi Istvánnak, ugyanis sem a szerző, sem az általa idézett Takács Béla nem utal jelzésre, felíratra, Zoltai pedig látszólag nem ismeri.

117. sz.: a Kőszeghy Nr. 1189. ii. utalás szerint a kassai orsolyiták templomában van. Mikor és hogyan került át Győrbe, talán érdekes lenne tudni még a német olvasónak is.

133. sz.: A Héjárné... 43 (Bild) helyesen: 48 (Bild).

134. sz.: A kalpagforgó leírásánál megemlíti, hogy Apór Péter ír a típusról, és az irodalomjegyzékben, hogy hasonló Héjárné publikált. Közelebbi megjelölések (kiadvány címe, oldalszáma stb.) azonban nincsenek.

155. sz.: a „Főúri ősgalériák...” katalógus D36. tárgya és nem a D86, ahogy itt szerepel (ilyen szám ugyanis nincs is a katalógusban).

161. sz.: Hiányzik: Kőszeghy Nr. 234.

167. sz.: Mihalik S. 1961/62 helyesen 1961/2. (ugyanígy a 177. sz.-nál is).

168. sz.: Az idézett analógia kicsit erőltetett, a Héjárnénál idézett öv zománcos tagjait ugyanis láncszemek kapcsolják össze, itt pedig áttört, de merev elemek.

190. sz.: a „Bobrowszky, 1980. S. 85” hely itt érthetetlen, ott még csak hasonló tárgyról sincs szó.

191. sz.: Szerző szerint hasonló ékszer árvereztek el Christie’s-nél, de nem jelöli meg a közelebbi forrást (az árverés ideje, helye, a katalógus sorszáma).

197. sz.: Kőszeghy Nr. 263 helyett Nr. 264, Gold and Silver Nr. 676 helyett Nr. 67a a helyes.

198. sz.: Kőszeghy Nr. 27 helyett Nr. 270 a helyes.

211. sz.: Hiányzik a Kőszeghy Nr. 266 és minden valószínűség szerint megegyezik az 1931-ben kiállított 303. sz. tárggyal, vagyis nem publikálatlan.

Legyen ennyi már elég.

Eltekintve a pontatlanságtól és felületességtől, szolgál ez a katalógus általános tanulságokkal is. Jól látható, hogy a művészettörténész nem nélkülözheti a segédtudományo-

kat, mert nem várható el tőle, hogy mindenhez értsen. Fejlett genealógiai, heraldikai és helytörténeti kutatások nélkül a magyar ötvösség feldolgozása nehezen képzelhető el.

Végül reméljük, hogy akinek ez a könyv a kezébe kerül abból az igényes, alapos (vagy ez csak legenda?) és elkényeztetett olvasóközönségből, amely részére készült, meg fog elégedni a szép képek nézegetésével, és a szakemberek nem ebből fognak következtetést levonni a magyar művészettörténeti kutatás színvonalára.

Grotte András

JEGYZET

1 Schätze des ungarischen Barock. Deutsches Goldschmiedehaus, Hanau 1991. 160 oldal, 43 színes és 65 fekete-fehér kép

YBL MIKLÓS EMLÉKKIÁLLÍTÁSA BUDAPESTEN

A jubileumi kiállítás 1991. december 18-án nyitotta meg kapuit a Budapesti Történeti Múzeumban. Több mint tízezer látogatója volt, ami igen tisztes nézőszám napjainkban. Eredetileg március végéig kívánták nyitva tartani, végül — miután az érdeklődők száma nem csökkent — április elejéig sikerült meghosszabbítani. A hely nem csak praktikus okokból bizonyult jónak, hanem több, más szempontból is. Így például, hogy a színhely, a várpalota — az Ybl-életmű jelentős darabja — maga is kiállítási tárggyá válhatott; de azzá vált a szűkebb-tágabb környezet, az ablakokon keresztül felderengő, ködös-téli város, a vár-
alja, a Lánchíd környéke és messzebb a bazilika tornyai és kupolája. Nem tudom, mindez együtt a pesti látogatóra milyen hatást tett; a nem pesti számára, aki ritkábban jár erre, a teljesség élményét adta, az Ybl-életmű időbeli és térbeli mélységeit és nagyságát egyszerre érzékeltette.

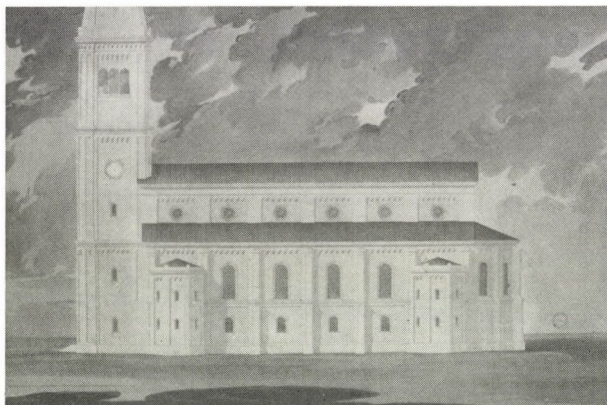
A kiállítást megrendező Hild—Ybl Alapítvány a megnyitás előtt egy évvel, 1990 őszén jött létre, a magyar építészettörténet kutatása céljából. Kezdeményezésükre meggyorsult és nagy szakértelemmel és következetességgel kiteljesedett az Ybl-kutatás, amely rövid idő alatt meglepő, új eredményeket hozott. Közben bemutathatóvá vált a Budapest Főváros Levéltárában őrzött „Ybl Miklós tervei és iratai” anyag is: ennek történetéről és technikájáról C. dr. Harrach Erzsébet izgalmas tanulmányban számolt be a katalógus lapjain. A korábban helyreállíthatatlannak ítélt Bazilika-modell restaurálása is megtörtént, és az Alapítvány újabb, érdekes modelleket is készíttetett. Sisa József Debrecenben felfedezte az ottani református kistemplom és a színház meglepően szép, színes tervsorozatát és sokat hozott az elmúlt évek tudatos helytörténeti kutatása is — hogy csak az időközben összegyűjtött rengeteg korabeli levelezőlapot, városképet említsen. Szerencsés választás volt, hogy a kiállítás megformálását Gerle Jánosra bízák, aki korábban maga is részt vett az Ybl-hagyaték feldolgozásában és így a rendelkezésre álló anyagot jól ismerte. Az építészeti kiállítások szokásos rajz- és fotóanyaga mellett a tárlaton nagyobb számban jelent meg a „mű” kézzel fogható része: faragott oszlopfejek, díszes mellvédkorlát, kandelaberek: mindezzel látvány- és élményszerűbbé vált az építészeti rajz, grafika is, mely természetesen — darabszámát és hangsúlyát tekintve — a kiállítás nagyobb részét tette ki. A személyes dokumentumok, portrék mellett a család és rokonság, de a kortársak — megbízók, kollégák, neves személyiségek — és maga a város is szóhoz jutott a bemutatott anyagban. Szemérmesen és ízlésesen: a kiállítótermet mégis átlengi a személyes életút, a kor és hely szelleme.

A fő témacsoportok a közel hétszáz négyzetméteres kiállítóterben világosan elkülönültek egymástól: a berendezés ugyanakkor érdekes átlátásokkal és együttállásokkal is gazdagította az összképet. Ahol a világosabb tagolás megkövetelte, Gerle János bátran nyúlt a színekhez is: az életmű jelentős szakaszait a terek eltérő színvilága is érzékeltette,

és ezek a színek — okos kiszámítottság és megfelelő ráérzés — egyben a bemutatott korszak sajátos hangulatát és divatos színvilágát is idézik. A jelentős alkotások dokumentumai egy-egy csoportba tömörültek; témájukat Ybl épületeiről levett — díszes, keretes — feliratok teszik egyértelművé. (Nem tudom elhallgatni azt az érzésemet, hogy Ybl ezzel a megoldással nem elégedett volna meg és maga tervezett volna megfelelőbb újat.) A magyarázó szövegek tömörek és sokatmondóak, az évszámokkal azonban kissé takarékoskodtak a rendezők. Nem azt mondom, hogy hiányoznak, de a kiállítás megtekintését mindig könnyíti, ha minden egyes dokumentumot külön datálnak. Kedves gesztus a belépőjegy: a Várkertet ábrázoló egykori kép, térképpel, a látogatást hitelesítő emlékbélyegzővel. Egy szóval egyfajta kiállítási „Gesamtkunstwerk” megnyugtató és gazdag hangulata veszi körül és kíséri a nézőt, megérkezésétől a búcsúzás pillanataig.

Ami a katalógust[1] illeti, az hű tükrö a gazdag kiállításnak; remélem, hogy tiszteletre méltó — de tartalmával mindenképpen arányos — árával nem riasztotta vissza az érdeklődőket a vásárlástól. Mert aki nem sajnálta rá a pénzt, olyan korszerű szellemű tanulmánykötetet kapott kézhez, melyre hosszú ideje hiába vár a szűkebb-tágabb szakma. Ybl monumentális életműve ugyanis feljogosította a rendezőket, hogy végre egyszer szélesebbre tárják az ablakot egy olyan építészet felé, amelyet a legutóbbi időig bizonyos mértékben homály fedett, tévhitek és a félműveltek fél igazságai terheltek. Zádor Anna Ybl Ervinről, az első jelentős Ybl-monográfia szerzőjéről publikált riportszerű vizsgálomlélkezéséből tudjuk meg, hogy mindig voltak nálunk „nem divatos, vagy nem előnyben részesített művészeti törekvések” — amelyekkel nem illett, nem volt érdemes foglalkozni. Pontosabban a velük való foglalkozást belső indíttatásból vagy szimpátiából vállalták, de csak nagyon kevesen. Dicséret ezért nem nagyon járt. Talán nem mindenki emlékszik már arra, hogy éppen Ybl korának épületei kavartak heves vitát az 1950-es évek elején a Magyar Építőművészet hasábjain. A kérdés akkor az volt, hogy egyáltalában felvehetők-e e „se nem művészet, se nem építészet” alkotások a magyar építészet névsorába, vagy jobb róluk következetesen hallgatni. Az Ybl-katalógust lapozva örömmel állapíthatjuk meg, hogy a vita eldőlt: a magyar historizmus ma már lehet, sőt illik is foglalkozni. Egyik-másik tanulmány szemléletében azonban még ma is érezni valami „magyarázkodó”, „bocsánatkérő” hangot — még Ybl munkáival kapcsolatban is —, ami leginkább a korábbi évek teljes elutasításával magyarázható. Talán ugyanezen okból még mindig hiányzik egyféle „alaplum”, közmegegyezésen alapuló fogalomgyűjtemény, amely legalább a korral kapcsolatos legfontosabb tudnivalókat tisztázza és egyértelművé teszi.

Komárik Dénes e hiányt nagyon jól megérezte és az Ybl-oeuvre első szakaszáról szóló írását a korszak általános



1. A debreceni Kistemplom oldalhomlokzata (tervváltozat)

művészi-építészeti törekvéseinek teljes körű, tömör ismeretével kezdte. Ez lehetővé tette, hogy az írás legelejétől kezdve „egy nyelvet beszéljen” az olvasóval. Nagyon sajnálom, hogy mindezt csupán a „romantika” szemszögéből tette meg, hiszen éppen a bemutatott életmű példázza, mennyire egy-gyökerű a 19. század építészete, ahol egymás mellett — és nem kizárólag egymás után — történnek a legfontosabb dolgok. Véleményem szerint például az Unger-ház — melyről *Hidvégi Violetta* írt igen részletesen — részletformáiban valóban „bizant vagy góth stílusú”, e díszek azonban a mélyen ülő ablakokkal, a homlokzat egyenlő súlyú függőleges és vízszintes tagozataival olyan erőteljes vonalhálózt alkotnak, amely inkább megfelel a 60-as, 70-es évek építészetének, mint a korai, romantikus historizmus fóliaszerű díszítésének. Ugyancsak egyidejű fejlődést mutat a tömegképzés: a geometrikus tömbökből építkező, tiszta és szabályos kompozíció ugyanúgy végig kimutatható e korszakban, mint a lazán, festőien komponált, aszimmetrikus tömegforma.

Éppen a tömegkép szempontjából különösen érdekesek *Farbaky Péter* körültekintő vizsgálódásai és találó analógiái a főtéri templom jellemzésével kapcsolatban. A gondos építéstörténet mellett igen fontosak az írásnak a templom térépítésével kapcsolatos tipológiai megállapításai. Egy másik tanulmányban *Ritoók Pál* a „kevesebb változatosságot felmutató”, Ybl által épített bérházak szabályosságaiával foglalkozik és ezzel építéstörténetünk egy másik, megíratlan fejezetére irányítja a figyelmet. A lakásépítés technikája és kultúrája a 19. század során rengeteget fejlődött: a



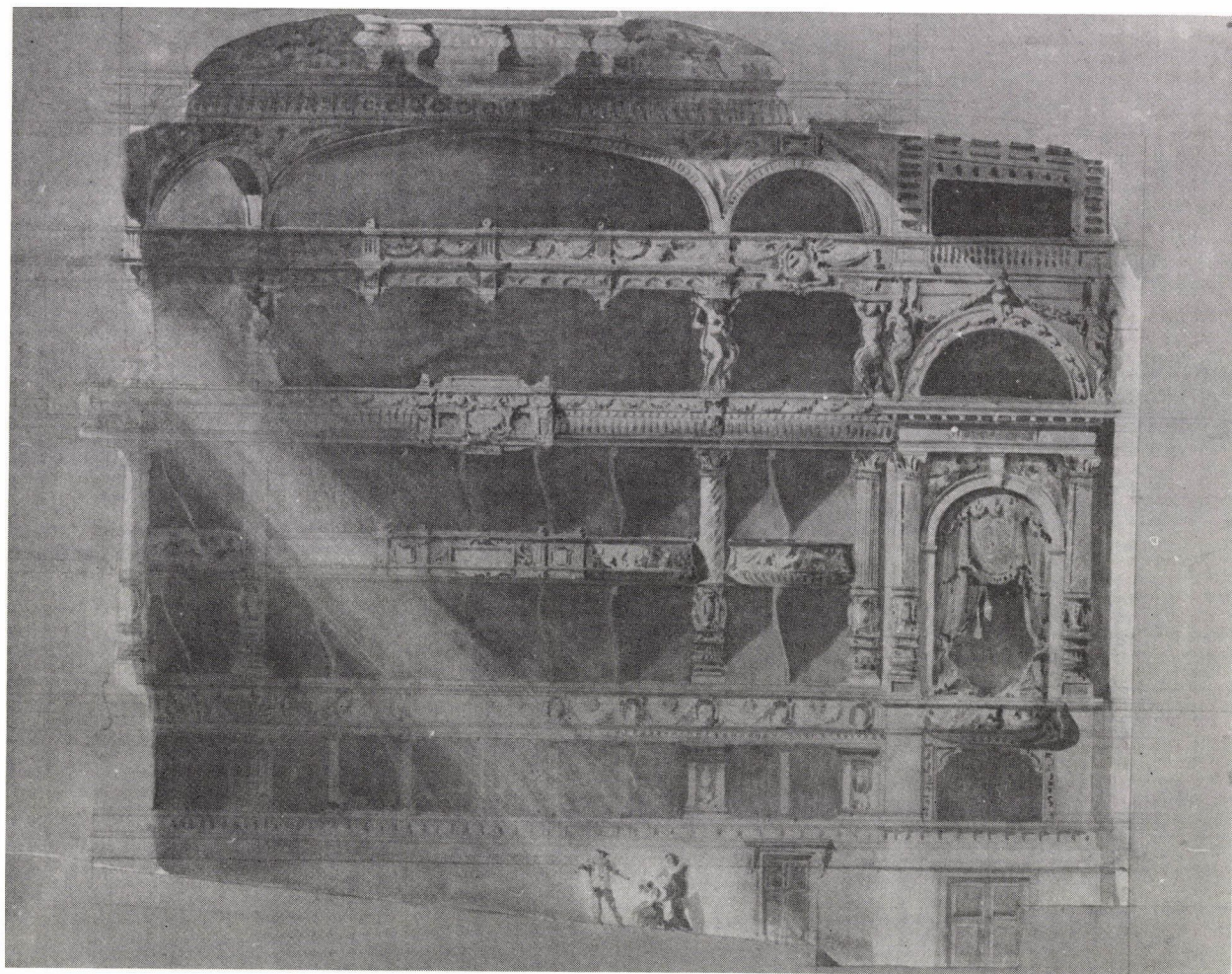
2. A Geist-ház és a Danubius-kút a Kálvin téren

beépítés, tömegalakítás, homlokzat, a belső közlekedés és maga a lakás funkciója tökéletesedett; és ami még fontosabb talán: az igényes lakás, elrendezésével, bútortárával, berendezéseivel egyre inkább az építőművészet tárgya lett. Nem kizárólag a főúri kastély és nem a nagypolgári villa, hanem az esetek nagyobb részében a bérlakás is: a „pompa” e korban demokratizálódott. Semmi nem lehet tehát annyira fontos, mint ennek a folyamatnak a feltérképezése. *Ritoók Pál* írása ezért is hiánypótló jelentőségű. Maga a feldolgozás módszere következetes, ha nem is teljes körű. A városi lakóház tipológiájának kiindulópontja ugyanis az utcák által határolt tömb, ezt követi a telekosztás vizsgálata és csak ezután következik maga a beépítés, mely formájában, méreteiben és arányaiban a kornak, stílusnak, divatnak és a praktikus igényeknek megfelelően igen nagy változatosságot mutat. A közhasználatú terek egymásutánja, kapuk, lépcsők, közlekedők helye nagyrészt a beépítés függvénye is. A legfontosabb kérdések egyike azonban maga a lakás, belső közlekedő rendszerével, a lakóterek, reprezentatív helyiségek és a gazdasági részek jellemző kapcsolataival, alaprajzi és térbeli kompozíciójával. A legtöbbet e szempontból az ún. „általános emeleti alaprajz” árulja el az épületről, hiszen éppen ezek a szintek — és nem a földszint — szolgálják teljes mértékben és tipikusan az épület fő funkcióját. A tervek mellett természetesen a legtöbbet maguknak az enteriőröknek kellene elárulni a lakásról: de hol találunk Ybl-kori enteriőrt Budapesten, amikor a lakásínség és a történelem csak töredékeiben hagyott ránk egy-egy jellegzetesebb lakásbelsőt.

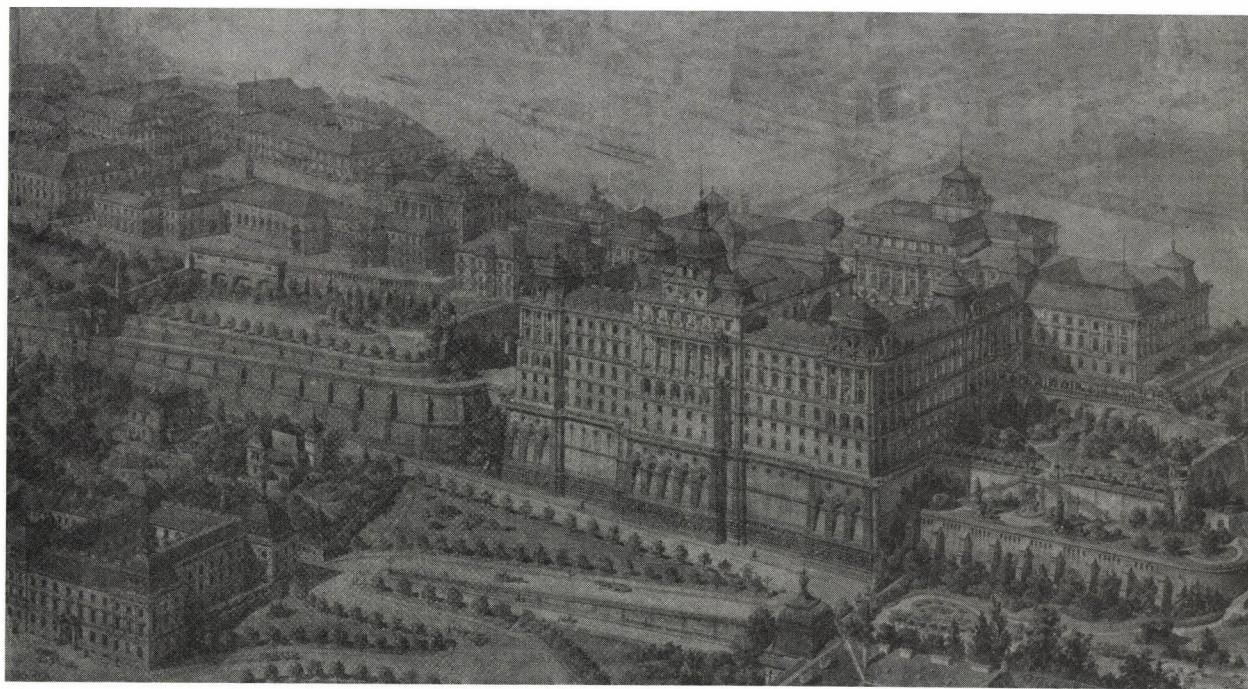
Tanulmányában *Ritoók Pál* elsősorban a közforgalmú területekre összpontosít — magának a lakásnak kevesebb figyelmet szentel; „földszint-központos” az illusztrációk kiválasztása is. Végkövetkeztetését, mely szerint Ybl lakásépítészete szokványos és kevés fejlődést mutat, bizonyos fenntartással kell fogadnunk. Mindenképpen érdemes tipológiai munkáját tovább folytatni és az elmondottak szerint kiegészíteni.

Forma és funkció szoros kapcsolatát bizonyítja *Perehazy Károly* szakszerű és az apróbb részletekre is kiterjedő tanulmánya a régi pesti Képviselőházzal. *Gábor Eszter* ugyanezt a Wechselsmann-villa viszontagságos építéstörténetén példázza. A tipológiai tanulmányok körébe tartozik *Sisa József* alapos írása az Ybl-korabeli kastélyépítészetről. A gondos krónikát a főbb tömegkompozíciós elvek leírása és a technikai megoldások ismertetése egészíti ki; magával a „lakással” az utolsó lábjegyzet foglalkozik. A korabeli építési program közlése igazi telitalálat: erre a későbbiekben a kastélyok teljes alaprajzi tipológiáját fel lehet majd építeni. *Déry Attila* a neoreneszánsz motívumok formarendszerét állítja párhuzamba, *Kemény Mária* pedig a Bazilika-tervek stílustörekvéseit értékeli; ezek a fontos írások egy későbbi, egységes tipológia értékes előtanulmányai.

Az elmúlt század egyik nagy vívmánya, hogy az építészeti alkotás határai térben jelentősen kitágultak: ez időben született meg a modern értelemben vett városrendezés és tájrendezés tudománya. Yblt az általános városrendezés- és fejlesztés kérdései különösebben nem foglalkoztatták, a táji és építészeti környezet egybekomponálásának azonban mindig nagy figyelmet szentelt. Ezt bizonyítja *Vadas Ferenc* írása a Margitsziget Ybl által történt „berendezéséről” és még inkább *Bor Ferenc* írása is ezt sugallja a Várkert-bazár építésének történetéről. Mindkét esetben a tágabban vett építéstörténet körébe tartozik a táj és a beépítés, a növényzet és az épület kapcsolata, az „építészeti táj” megkomponálása. Ybl e tekintetben is a 20. század előfutárának tekinthető; ezért is lenne szükséges a vizsgálatok szempont-



3. Az Operaház nézőterének hosszmetsete (tervváltozat)



4. A budai királyi palota bővítési terve madártávlatból

jait ilyen szemlélettel — város- és tájtervező szakemberek bevonásával — kiegészíteni és a megkezdett kutatást tovább folytatni. A városrendezés kérdései *Antalné Czétényi Piroška dr.* az Operaházról írt korrekt és tárgyszerű építéstörténetében is szóba kerülnek. Szerencsés módon egyre kevésbé szorul bizonyításra, hogy az Opera elhelyezése nem szakmai tévedés, sokkal inkább tudatos városépítészeti megfontolás eredménye, melynek során Ybl gondosan ügyelt a városrendezési koncepcióra és mérlegelte épületének kapcsolatát épített környezetéhez.

Szvoboda Dománszky Gabriella írása a falképfestészet kiteljesedéséről a katalógus egyik legolvasmányosabb, érdekes fejezete. Az építészettörténettel foglalkozó írásokkal összehasonlítva különösen vonzó, hogy őt láthatóan kevésbé kötötték a korábbi idők óvatos előítéletei; írása kevésbé „illdelmes”, mint az építészettel foglalkozó publikációk. Figyelmét semmi nem kerüli el: Ybl épületeinek falképeit a főtí templomtól az Operaházig egyetlen, sodróan érdekes, egységes folyamatban értékeli, pontosan kimutatva a megrendelő befolyását, Ybl szerepét, nem felejtve el a véletlenszerűt sem, amelytől minden alkotás „egyszeri”-vé és nehezen utánozhatóvá válik. Hasonlóan meglepő és eredeti *D. Mezey Alice* tanulmánya arról, milyen tudatossággal használta — manipulálta — Ybl a természetes fényt, növelve ezzel az épület praktikus értékét, ugyanakkor különös, összetéveszthetetlen karaktert adva belsőinek.

Az Ybl-relikviák legfontosabbjairól, az építészt ábrázoló rajzokról, festményekről, fotókról *Pusztai László* ad részletes ismertetést; a család genealógiáját *Ybl Magdolna* állította össze. Az alapos katalógusrész kitűnik gazdagságával — szerkesztői nagyon helyesen a kiállításra nem került tárgyak közül is sok fontosat felvettek ebbe az anyagba, növelve annak dokumentáció- és forrásértékét. Igen fontos része a katalógusnak a klasszicizmus és a historizmus újabb magyar irodalmának alapos bibliográfiája — *Bardoly István* munkája —, amely reményt ad arra, hogy az apróbb közlések és a vidéki lapokban megjelent írások is bekerüljenek a hazai kutatás vérkeringésébe. A kiadvány használatát mutató is segíti. Minden írás után német nyelvű összefoglalót is közöltek, így remélhető, hogy a publikációkból a külföldi kutatás is profitálhat. A könyv szerkesztése mintaszerű, különösen megkönnyíti az olvasást a szöveg mellé tördelt lábjegyzet-anyag. A színes képek száma és minősége megjelenésben is korszerűvé teszi a katalógust, emellett nagyon jó és gazdag a fehér-fekete képanyag is. Manapság, amikor a könyvesboltokban, pultokon alig található építészeti témájú könyv, különösen fontos lenne, hogy a katalógus a kiállítás bezárása után a kereskedelmi forgalomban — legalább egy-egy szaktoltban — még sokáig elérhető legyen.

Winkler Gábor

JEGYZET

Kemény Mária és Farbak Péter szerk.: Ybl Miklós építész 1814—1891. Hild—Ybl Alapítvány. Budapest 1991. 279 oldal,

55 színes és 354 fekete-fehér kép. Német nyelvű összefoglalóval.

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ÉS A MŰVÉSZETEK A XIX. SZÁZADBAN KIÁLLÍTÁS A MAGYAR NEMZETI GALÉRIÁBAN

Amikor 1825. november 3-án Széchenyi István följárlotta egyévi jövedelmét, azt „nemzeti nyelvének gyarapítására” tette. A Magyar Tudós Társaság, mely később a Magyar Tudományos Akadémia nevet kapta, elsődlegesen a nemzeti nyelv fejlesztését tűzte ki célul, „a tudományok és a szépművészetek minden nemeiben”. Az intézmény rendes és levelező tagjai lehettek írók, költők, művészek, történészek, irodalomtudósok, a jog és a matematika kutatói, a földrajz és a néprajz és legvégül a természettudományoké, külön nem is részletezve ezeket az alapszabályban.

A klasszikus akadémiák esetében nem volt különbség tudományos és művészeti akadémiák között. A Magyar Tudományos Akadémia viszont azért volt kénytelen vállalni a műpártolást, a művészeti életben való részvétel feladatát, mert Magyarországon sokáig nem létezett felsőfokú képzőművészeti oktatás. Visszatérően felmerült ugyan művészeti akadémia létesítésének szándéka, de ez csak terv maradt. Éppen ezért kezdetben szoros volt az Akadémia és a Nemzeti Múzeum kapcsolata. Az Akadémia első képzőművész tagja Barabás Miklós volt, egyik fő teljesítője az intézmény portrémegbízásainak. Őt követte id. Markó Károly, majd Benczúr Gyula. Az Akadémia palotájának fölépülésével új feladatok jelentkeznek: az épület gazdag és sokoldalú belső díszítése és a képzőművészettel való viszonyát kifejezésre juttató képtár megnyitása 1865-ben.

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Intézete által kezdeményezett kiállítás a 19. század művészetének, művelődéstörténetének olyan egységét mutatja be, amely még a szakemberek körében sem eléggé jól ismert. Különösen aktuális teszi az eseményt az a remény, hogy az Akadémia épületének felújításával az egykori képtárhelyiségekbe visszakerül a gyűjtemény, és ismét megnyílik a nagyközönség számára is.

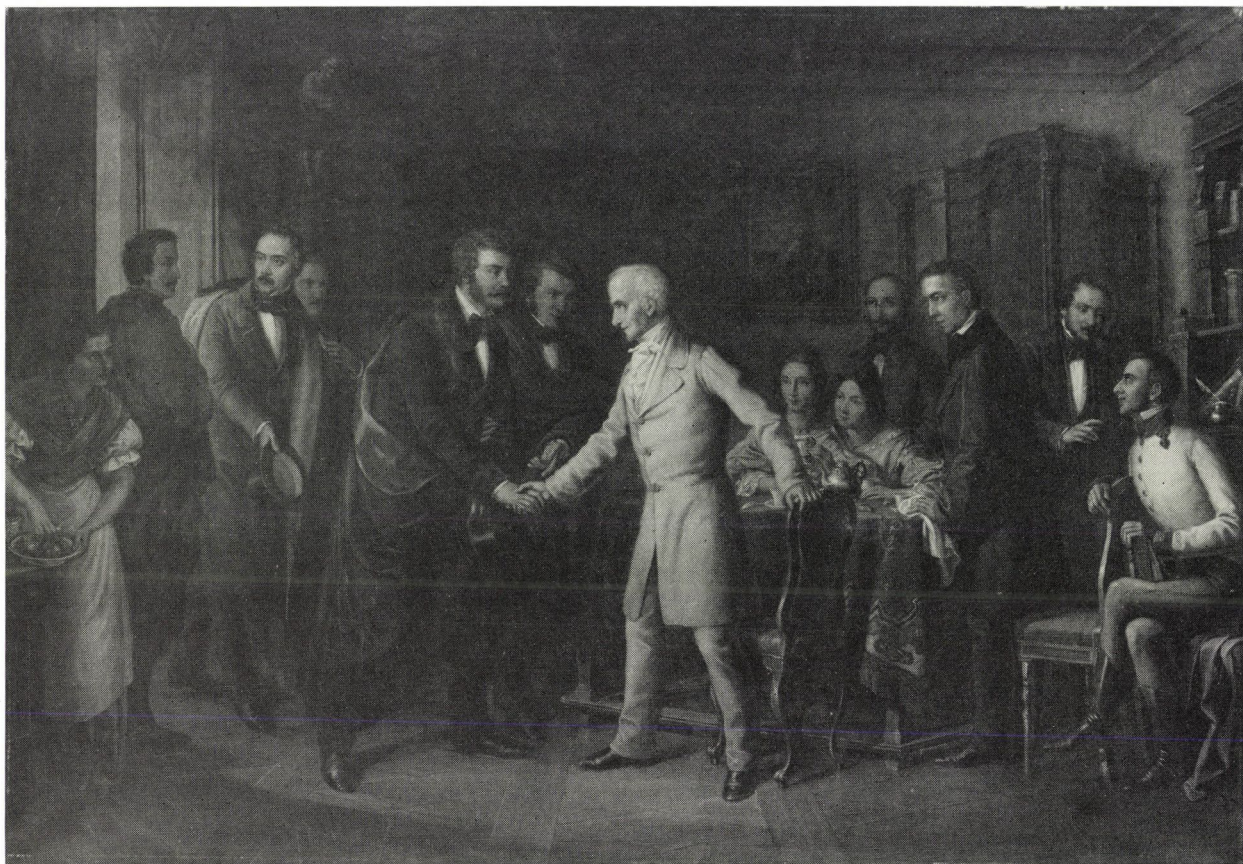
A Magyar Nemzeti Galéria földszinti termeiben megrendezett kiállításon az első benyomása a látogatónak az, hogy a rendkívül elegáns környezetben és nyugodt ritmusban elhelyezett műtárgyak kisebb egységeket alkotnak, s ezek sora mintegy fejezeteit képezi annak a nagyobb gondolat egységnek, amelyről a kiállítás és katalógusa szól.

Rögtön a bejáratnál elhelyezett egyetlen rövid bevezető szöveg tájékoztat bennünket erről, ezt követően csak a falakon vagy tárlókban elhelyezett művek sorakoznak a feliratokkal. A falfelületek rozsdabarna, illetve fehér színe is elválasztja az egyes részeket — a tárlók egyöntetűen rozsdabarnák —, s a hely adottságait tökéletesen kihasználó elrendezés a már említett feliraton kívül semmi más nem szakítja meg.

A kiállítás és katalógusát[1] szokatlan kapcsolat fűzi össze. Lassan megszokhattuk már, hogy az egy-egy nagyobb korszakot bemutató kiállításokhoz a hasonló külföldi eseményeket kísérő szép kivitelű, sok illusztrációval gazdag, tudományos szempontból is magas színvonalú kataló-

gusokhoz mérhető jelenik meg nálunk is — ha nem is mindig pontosan a kiállítás megnyitásával egy időben. Ez esetben is született ilyen katalógus, amely kiemelkedően fontos munka a 19. század művészetének feldolgozása szempontjából, és ráadásul (a Pytheas Kiadó jóvoltából) nálunk még soha nem látott, igényes kivitelben. Szerkezetét, fölépítését nagyjából követi a kiállítás, és ha az előbbi egyfajta kézikönyvnek tekinthetjük, az utóbbi ennek illusztrációja. Amíg a katalógus a Magyar Tudományos Akadémia gyűjteményében föllelhető összes alkotást feldolgozza nyolc fejezetében — beleértve az önálló gyűjteményeket is —, addig a kiállítás részei az egyes fejezetekhez kapcsolódva ízelítőt adnak azok anyagából. Ez önmagában nem is jelentene gondot, bár gyakoribb az a megoldás, hogy a katalógus és a kiállítás anyagának szerkezete egyezik, azonban az itt kiállított műtárgyak a katalógus alapos ismerete nélkül jóval kevesebbet nyújtanak. A szakembernek kétségtelenül nagy élvezetet okoz a didaktika hiánya, hogy módja van az egyes egységeknél a kép önálló összerakására, az összefüggések kialakítására. Egy átlagos érdeklődőnek ugyanakkor, de akár szakembernek, csak éppen nem a korszak kutatójának, mehökkentő lehet együtt látni például id. Markó Károly, Kisfaludy Károly tájképeit és az Ismeretlen festőtől származó Dobozí-kompozíciót, vagy Madarász Viktor és Kovács Mihály portréi között Wágner Sándor nagyméretű történelmi képét, az „Izabella királyné búcsúja Erdélytől” címűt. A képfeliratok szűkszavúan csak a mestert és a mű címét közlik, egyéb szövegrészek, vagy a katalógus fejezetcímeihez hasonló, az egységek tartalmát összefoglaló feliratok nem segítik a tájékozódást. Pedig az anyag rendkívül érdekes és változatos: a 19. század minden fontosabb műfaja megtalálható és tanulmányozható benne, ami szinte egyedülálló és vetekszik bármely azonos időszakot bemutató közgyűjteményi állandó kiállítás-részlettel.

A katalógus ezzel szemben a lehető legalaposabbat és legtekélyesebbet nyújtja: a műtárgyakat történeti, tematikus, illetve műfaji csoportokban tárgyalja és az egyes csoportokat tanulmányok vezetik be, feldolgozva és értelmezve az odatartozó emlékeket. A *Széchenyi István hagyatékát* feldolgozó rész alkotásai ismertebbek, hála a nagy évfordulós kiállításoknak. Az *Elődök, alapítók, akadémiai tagok archépeinek* fejezetében mind az ábrázoltaktól, mind pedig a festőkről életüket, munkásságukat bemutató értékelések követik egymást, s általuk nemcsak a címben jelzett személyiségek ismerhetők meg, hanem a korszak legkiválóbb portréfestői, illetve grafikusai is, szinte az egész évszázadot felölelve (1780–1863). (A kiállított portrék melletti feliratokról hiányzik az ábrázolt foglalkozása, illetve rangja, az Akadémia szervezetében betöltött szerepe — a katalógus viszont példaszerű élettrajzokat közöl.) A *tájkép és a történelmi életkép a Magyar Tudományos Akadémia és a Kisfaludy Társaság gyűjteményében* című katalógusfejezetben mindkét műfajból kiváló műveket és értékes elemzéseket



1. Orlai Petrics Soma: Kazinczy Ferenc és Kisfaludy első találkozója, 1859. Széphalom, Kazinczy Mauzózeum

kaphatunk. Id. Markó Károly tájképe a staffázfigurákkal és Mednyánszky László „Tátrai havasok”-ja a műfaj változásának két olyan pontját illusztrálja, melyek között sokkal nagyobb a különbség, mint azt a megfestés évszámai közötti időkülönbség jelzi. A történelemábrázolások három különböző típusát jelöli a három kiállított festmény: A „Doboz” egy ikonográfiai alaptípus egyik legkorábbi változatát, Orlai Petrics Soma Kazinczy és Kisfaludy első találkozását bemutató képe a kortárs eseményábrázolás példája és Wágner Sándor „Izabella királyné búcsúja Erdélytől” című műve pedig már a magyar történelmi festészet nagyjainak rokona, mind hangvételében, mind pedig a kivitelezés színvonalában.

Talán a legérdekesebb rész a *Magyar Tudományos Akadémia és a régiségtan* című, amely Marosi Ernő tanulmányát követően két kisebb egységből áll a művészettörténet és a régészet megalapítóiról és az Archeológiai Bizottság hagyatékából. Az alapítók portréi mellett Henszlmann Imre aránytanulmányai, rekonstrukciós rajzai és a kassai Szt. Erzsébet-templom további dokumentációja, a restaurálás előtti állapotfelvételek vagy a Myskovszky Viktor akvarelljei nyomán készült fényképek a 19. század olyan főbb eszmei irányzatait dokumentálják, mint a romantika által „felfedezett” középkor, a régészet tudománnyá válása, a műemlékvédelem kialakulása, mint a nemzeti múlt föltárásának eszközei. Ide tartoznak még Klösz György zsámbéki fényképei, melyek mind műfajukat, mind pedig módszerüket illetően szokatlanul újszerűek.

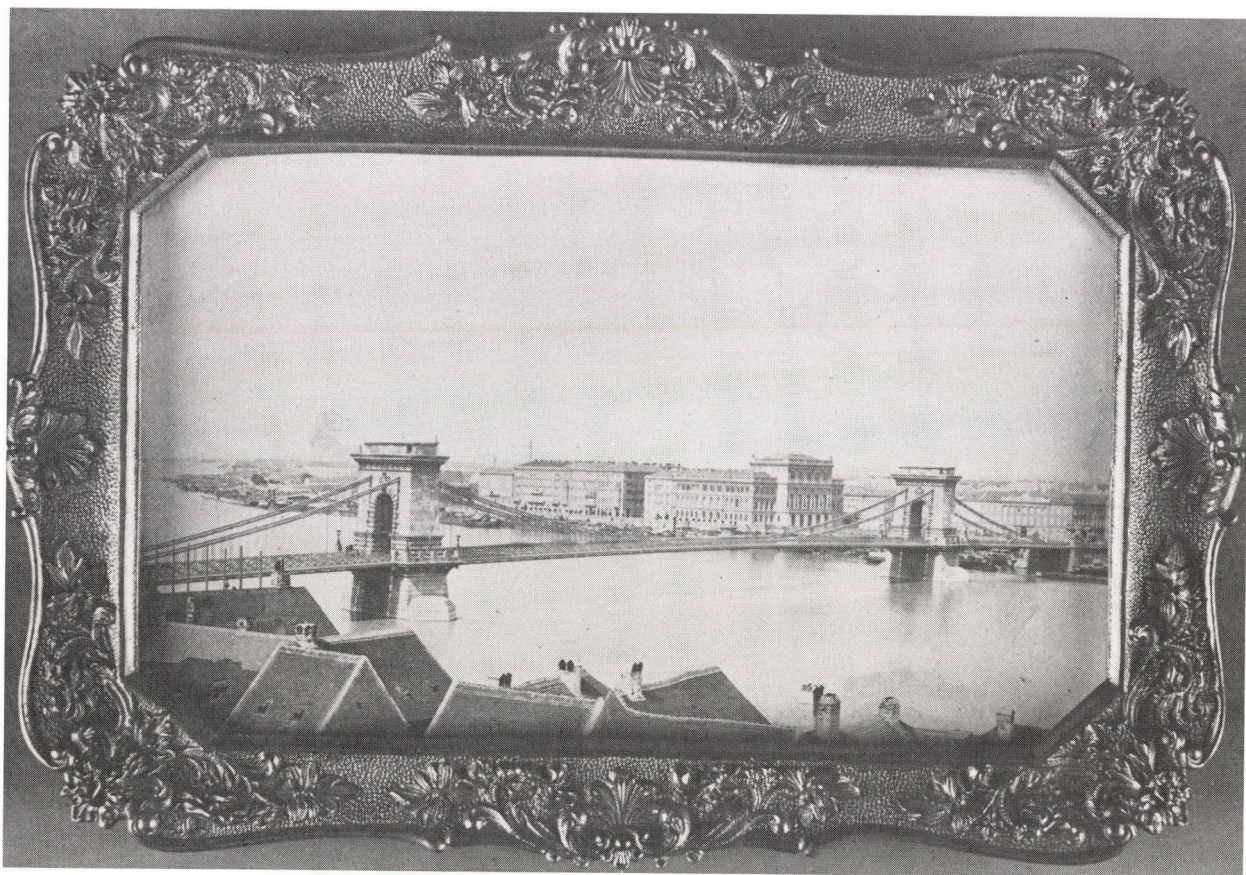
A *Magyar Tudományos Akadémia palotáját* bemutató fejezet Kemény Mária készülő könyvének részlete, utal

arra, miért volt fontos, hogy ez az épület építészeti és képzőművészeti szempontból egyaránt kiemelkedő színvonalú legyen: a magyar tudományos és művészeti élet legkiválóbbjainak, irányítóinak otthont adó palota műalkotás-ként is ehhez a magas színvonalhoz kellett, hogy igazodjon, nem is említve mecénási, műpártolói szerepét. Az Akadémia palotája adott hosszú ideig otthont az Országos Képtár gyűjteményének, mely később a Szépművészeti Múzeum egyik legjelentősebb része lett. Ezzel a művészeti közéletben aktív szerepet kapott az épület, a Nemzeti Múzeummal vetekedett fontosságában.

A *Tudósportrék* fejezet nemcsak festményeket, hanem fényképeket is tartalmaz és itt megint csak elmondható, hogy a megörökítő művészek méltóak a megörökítettek nagyságához.

Egy fejezetbe kerültek az Akadémia emlékgyűjteményei: az *Elischer-féle Goethe-gyűjtemény* Széphelyi F. György bevezetőjével és a Széchenyi Múzeum. Különösen az előbbi hat a felfedezés erejével: eddig fölfelelőleg nem sokaknak nyílt alkalmuk az eredeti Goethe-rajzok és -relikviák tanulmányozására. A *Széchenyi Múzeum* történetét Majoros Valéria foglalta össze; anyagából itt végre együtt láthatóak és élvezhetők Johann Ender útirajzai és vízfestményei. Olyan érdekességek, mint a Barabás által lefényképezett Széchenyi-serleg, vagy a Lánchíd egyik első fényképe önmagukban is kultúrtörténeti kuriózumok.

Az utolsó rész *A Magyar Tudományos Akadémia és a századvég művészete* címet viseli, és itt is fontos és kevésbé ismert alkotásokkal találkozhatunk. Zichy Mihály óriás tollrajza — „A zene elkísér a bölcsőtől a sirig” — vagy



2. Karl von Frankenstein: A Lánchíd egyik első fényképe, 1865. Magyar Tudományos Akadémia



3. Zichy Mihály: A zene elkísér a bölcsőtől a strig, 1892 körül. Részlet. Magyar Tudományos Akadémia

Székely Bertalan jegyzet- és vázlatfüzetei a 19. század második fele művészetének olyan csemegéi, melyek két kiváló festő oeuvre-jének nélkülözhetetlen részei azok értékelése szempontjából. A katalógust a kiállított művek jegyzéke, személynévmutató és összefoglaló táblázatok egészítik ki, majd — szokatlan és dicséretes módon — újra kezdődik a szöveg teljes angol fordításban, szinte csak tipográfiai módon, illetve az irodalmi utalások elhagyásával tömörítve.

A kiállítás nagy érdeme, hogy ezeket a ritkán látható műveket bemutatta, együttesüket esztétikailag élvezhetővé tette, s emellett olyan művelődéstörténeti anyagot tárt föl, mely minden látogató okulására szolgált. Talán az említett

hiányosságok kiküszöbölése — bővebb képföliratok, némi magyarázó szöveg és felirat, az egységek minimális verbális tagolása és értelmezése — ha lehet, még jobban növelte volna az érdemeket. Feledtetni azonban mindezt a (sajnos nem feledhető árú) katalógus, melynek szerzői — a kiállítás rendezői, Szabó Júlia, Bakó Zsuzsa, Beke László és Majoros Valéria mellett — a korszak legkiválóbb kutatói. Ők együtt olyan művet alkottak, amely most már végérvényesen megszabja a 19. század — e sokáig méltatlanul elhanyagolt és máig sem eléggé földolgozott korszak — művészet-történetének publikációs színvonalát.

Basics Beatrix

JEGYZET

I A Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek a XIX. században. Magyar Nemzeti Galéria 1992. március—június.

Szerk. Szabó Júlia, Majoros Valéria. Budapest 1992. 335 oldal, 11 színes és 130 fekete-fehér képpel, magyar és angol nyelven.

HELYREIGAZÍTÁS

A Művészettörténeti Értesítő 1990. (XXXIX. évf.) 1—2. számában megjelent „Strobentz Frigyes Münchenben élt magyar festő (1856—1929)” című tanulmányban néhány elírás történt, ezeket az alábbiakban helyesbítjük. A borító belső oldalán a legalsó sor helyesen: *A címlapon: Strobentz Frigyes: Adagio, 1909. Magyar Nemzeti Galéria.* A 106. oldalon közölt 14. számú kép aláírása helyesen: 14. *Női tanulmányfej, 1900. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály.*

A 109. oldal utolsó sorában az *Adagio* évszáma helyesen: 1909.

A 112. oldalon közölt 23. számú kép aláírása helyesen: 23. *Adagio, 1909. Magyar Nemzeti Galéria, Új Magyar Képtár.*

A 113. oldal utolsó bekezdésében tárgyalt *Séta* című kép évszáma helyesen: 1894.

A 114. oldalon közölt 28. számú kép aláírása helyesen: 28. *Séta, 1894. Magyar Nemzeti Galéria, Új Magyar Képtár.*

A 117. oldalon lévő 39. számú jegyzetből hiányzó leltári szám: 1935—2837.

A 118. oldalon lévő 69. számú jegyzet első sora helyesen: 69. *Adagio. Olaj, vászon, 127 × 103 cm. J. j. l.: Strobentz F. — 09—*

A 118. oldalon lévő 81. számú jegyzetből kimaradt a mű jelzése: J. j. l.: Strobentz Frigyes 1894.

A szerkesztőség

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat igazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat végezte

Felelős vezető: Zöld Ferenc igazgató

Budapest, 1993. — Nyomdai táskaszám: 21513

Felelős szerkesztő: Mojzer Miklós

Műszaki szerkesztő: Sándor István

Megjelent: 17 (A/5) ív terjedelemben

HU ISSN 0027—5247

СОДЕРЖАНИЕ

ОЧЕРКИ

| | | |
|-----------------|---|----|
| ТАКАЧ, ИМРЕ: | Фрагменты фонтана 13 века из монастыря цистерцианцев в Пилише . . | 1 |
| ЗЕНТАЙ, ЛОРАНД: | Несколько генуэзских рисунков в Музее Изыщных Искусств | 20 |
| МОЙЗЕР, МИКЛОШ: | Об бывшем главном алтаре Доннера из Пожоня | 36 |
| ШИША, ЙОЖЕФ: | Об интересе Иштвана Сэчени к архитектуре | 45 |

ИССЛЕДОВАНИЕ

| | | |
|-------------------|--|-----|
| МИКО, АРПАД: | Датировка раннеренессансной баллюстрады в Ваце на основании эмблемы Матьяша | 62 |
| ГАЛ, ТИБОР: | Данные к истории строительства будайского королевского дворца в 18 веке (1712—1770). | 67 |
| ЖАМБЕКИ, МОНИКА: | Проектные рисунки Мельхиора Хефеле в Епископском архиве в Сомбатхейе. | 79 |
| ХОРНЯК, МАРИЯ: | История английского парка семьи Брунsvик в Мартонвашаре в зеркале источников | 87 |
| ЛЁРИНЦИ, ЖУЖАННА: | К истории строительства Пештского дворца Чеконича | 100 |
| НЕМЕШ, МАРТА: | Старый базар Хариша | 104 |

IN MEMORIAM

| | |
|--|-----|
| <i>Марош, Донка:</i> Марта Пэтер (1940—1991) | 121 |
|--|-----|

ОБЗОР

| | |
|---|-----|
| <i>Гротте, Андраш:</i> Schätze des ungarischen Barock. — Заметки к каталогу одной выставки | 124 |
| <i>Винклер, Габор:</i> Мемориальная выставка Миклоша Ибла в Будапеште | 129 |
| <i>Башич, Беатрикс:</i> Венгерская Академия Наук и искусства в 19 веке — Выставка в Венгерской Национальной Галерее | 133 |

Ára: 800,— Ft 10% áfával

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

| | | |
|-----------------|--|----|
| TAKÁCS, IMRE: | Les fragments d'une fontaine de 13 ^e siècle du monastère cistercien à Pilis . . . | 1 |
| ZENTAI, LORÁND: | Quelques dessins génois au Musée Hongrois des Beaux-Arts . . . | 20 |
| MOJZER, MIKLÓS: | Sur le maître-autel d'autrefois de Donner à Presbourg . . . | 36 |
| SISA, JÓZSEF: | L'intérêt d'István Széchenyi à l'architecture . . . | 45 |

RECHERCHE

| | | |
|----------------------|--|-----|
| MIKÓ, ÁRPÁD: | Dolium. La datation de la balustrade renaissance précoce à Vác, d'après un emblème du roi Mathias . . . | 62 |
| GÁL, TIBOR: | Données à l'histoire de la construction du palais royal à Buda (1712—1770) . . . | 67 |
| ZSÁMBÉKY, MONIKA: | Plans d'édifice de Melchior Hefele aux Archives Episcopales de Szombathely . . . | 79 |
| HORNYÁK, MÁRIA: | L'histoire du jardin anglais de la famille Brunszvik à Martonvásár d'après les sources . . . | 87 |
| LŐRINCZI, ZSUZSANNA: | Données sur l'histoire de la construction du palais Csekonics à Pest . . . | 100 |
| NEMES, MÁRTA: | L'ancien Bazar de Haris à Budapest . . . | 104 |

IN MEMORIAM

| | |
|--|-----|
| <i>Maros, Donka:</i> Márta Péter (1940—1991) . . . | 121 |
|--|-----|

REVUE

| | |
|---|-----|
| <i>Grotte, András:</i> Schätze des ungarischen Barock. Notes marginales au catalogue d'une exposition . . . | 124 |
| <i>Winkler, Gábor:</i> Exposition commémorative de Miklós Ybl à Budapest . . . | 129 |
| <i>Basics, Beatrix:</i> L'Académie des Sciences de Hongrie et les arts au XIX ^e siècle. Exposition à la Galerie Nationale Hongroise . . . | 133 |

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Postabank Rt. 219-98636, 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra. Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Stúdium* Könyvesbolt Budapest V., Váci u. 22. és a *Magiszter* Könyvesbolt Budapest V., Városház u. 1. sz. alatti könyvesboltjaiban.

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat.
(H-1389 Budapest, Pf. 149.).